إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي

The Historical Novel Changes in Arabic Literature

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وإن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

DECLARATION

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification

Student's name | اسم الطالب/ة: محمد محمد حسن طبيل

Signature | التوقيع:

Date: | التاريخ: 09/ 04 / 2016

الجامعة الإسلامية - غزة
شئون البحث العلمي والدراسات العليا
كلية الآداب- قسم اللغة العربية

تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي

The Historical Novel Changes in Arabic Literature

رسالة ماجستير مقدمة من الطالب

محمد محمد حسن طبيل

إشراف الأستاذ الدكتور

يوسف موسى رزقة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة

العام الجامعي

١٤٣٧هـ/ ٢٠١٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية – غزة
The Islamic University - Gaza

مكتب نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا هاتف داخلي 1150

الرقم ...ج س غ/35/....... Ref

التاريخ 2016/03/28....... Date

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ **محمد محمد حسن طبيل** لنيل درجة الماجستير في **كلية الآداب/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم الاثنين 19 جمادى الآخر 1437هـ، الموافق 2016/03/28م الساعة الواحدة ظهراً بمبنى القدس، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. يوسف موسى رزقة	مشرفاً و رئيساً	....
أ.د. كمال أحمد غنيم	مناقشاً داخلياً	....
أ.د. موسى إبراهيم أبو دقة	مناقشاً خارجياً	....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الماجستير في **كلية الآداب/قسم اللغة العربية.**

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق ،،،

نائب الرئيس لشئون البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. عبدالرؤوف علي المناعمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى كل شهداء وأسرى وجرحى وطننا الغالي فلسطين . . الأكرم منا جميعاً . .

إلى روح أبي الطاهرة الزكية في جنان الخلد إن شاء الله –تبارك وتعالى– . .

إلى أمي الغالية . . مصدر الطيبة والحنان . .

إلى زوجتي الحبيبة . . نور عيني ومهجة فؤادي . .

إلى حُلمي الذي مازال يكبر أمام عيني . . ياسر وحسن وياسمين . .

إلى أجمل ما في حياتي . . إخواني وأخواتي . .

حسن وحسين ومحمود وحنان ومريم وإيمان . .

إلى كل أصدقائي وأحبتي ورفقاء دربي . .

إليهم جميعاً أهدي بحثي هذا . .

الشكر والتقدير

أحمد الله -عز وجل- حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه، ملء السماوات، وملء الأرض، وملء ما بينهما، وملء ما شئت من شيء بعد . اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، على أن هديتني ووفقتني لإنجاز هذه الرسالة العلمية، وأصلي وأسلم علي النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- المبعوث رحمة للعالمين .

أتقدم بكل الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور يوسف موسى رزقة الذي أشرف على رسالتي، ولم يبخل عليّ بأي جهد أو توجيه أو إرشاد في سبيل إظهارها على خير وجه، فجزاه الله عني خير الجزاء .

كما وأتقدم بعظيم الشكر والامتنان إلى كلٍّ من الأستاذين الفاضلين في لجنة المناقشة، الأستاذ الدكتور كمال أحمد غنيم، والأستاذ الدكتور موسى إبراهيم أبو دقة اللذان تفضلا بقبول مناقشة هذه الرسالة .

والشكر موصول أيضاً إلى كل الأحبة والأصدقاء الذين كانوا خير سند ومعين لي في إتمام الرسالة وإخراجها على أفضل صورة .

الملخص

تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي

ناقشت هذه الدراسة تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي شكلاً ومضموناً عبر مسيرتها الطويلة منذ نشأتها في نهاية القرن التاسع عشر وحتى عصرنا الحالي، وذلك بتتبع إنتاج الرواد الأوائل لهذا الفن، وبيان العوامل التي دفعتهم للكتابة فيه، مع وضع السمات العامة التي سيطرت على إنتاجهم الروائي الذي مثَّل الاتجاه التقليدي للرواية التاريخية، بالإضافة إلى ملاحظة ورصد أهم التحولات الفنية والموضوعية التي طرأت على الرواية التاريخية ذات الاتجاه الواقعي التي تستدعي التاريخ؛ لتتخذ منه قناعاً فنياً يناقش قضايا الأمة ويطرح الحلول المناسبة لها من خلال إسقاط الماضي على الحاضر، كذلك ركَّزت الدراسة على بيان أهم مظاهر التجديد التي ارتبطت بظهور الرواية العربية الجديدة التي تستعمل التاريخ، في سبيل تقديم رؤية شاملة للكون والحياة باستخدام عدد من التقنيات الفنية الحديثة التي تعمل على المزج بين الماضي والحاضر والمستقبل.

وقد اعتمد الباحث على التحليل النقدي لعدد من الروايات التاريخية التي تنتمي إلى مراحل زمنية مختلفة، حيث تم عقد مقارنة فيما بينها؛ للتعرف على أهم التحولات التي طرأت عليها من الناحيتين الفنية والموضوعية. وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج تتمثل أهمها في بيان ارتباط تطور الرواية التاريخية بالظروف الاجتماعية والفكرية والسياسية التي مرَّ بها الوطن العربي في العصر الحديث، كما بيَّنت تنوع المواد التاريخية التي استمد منها الروائيون عوالمهم الروائية، واختلافهم حول طريقة التعامل مع هذه المواد، وأهم ما في الدراسة أنها أظهرت التحولات الفنية الكبيرة التي أصابت كل مشكِّلات السرد الروائي من لغة وشخصيات وزمان ومكان خاصة تلك التي ترتبط بالرواية التاريخية الجديدة.

Abstract

The Historical Novel Changes in Arabic Literature

This study discussed the historical novel changes in Arabic literature in the form and content through its long progression since the inception at the end of the nineteenth century up to the present era. This was achieved through observing the productions of the early pioneers of this art, stating the factors that pushed them to write about it and showing the general characteristics that controlled their output which represents the traditional trend of the historical novel. In addition, this study focused on observing and monitoring the most important changes that have taken place on the historical realistic novel that recall history to be considered as an artistic mask in order to discuss the issues of the nation and put appropriate solutions through recalling the past to the present. Moreover, the study aimed at showing the most important aspects of renovation associated with the emergence of the new Arabic novel that employs history to present a comprehensive vision for the universe and life by using a number of modern artistic techniques that blend the past, present and future.

The researcher adopted the critical analysis of a number of historical novels of different eras. The researcher compared between these novels to identify the most important changes that have taken place in the form and content.

The results of the study showed a close link between the historical novel and the social, intellectual and political conditions of the Arab world in the modern era. Moreover, the study indicated the diversity of the historical references that inspired the novelists their fictional worlds and how they dealt with these materials. The most important point in this study is that it showed the great technical changes that occurred in the elements of the narrative forms such as language, characters, time and place especially those related to the new historical novel.

المقدمة

الحمد لله الذي علم بالقلم، والصلاة والسلام على رسوله الأكرم، محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه وسلم. وبعد...

إن لفن الرواية أهمية كبيرة جداً على المستويين العربي والدولي، وهو أحد الفنون الأدبية الحديثة، التي وفدت إلى عالمنا العربي في مطلع القرن التاسع عشر من أوروبا، وقد أعجب بها أدباؤنا وأنتجوا الكثير من الروايات التي عبرت بشكل واضح وجلي عن الواقع العربي، وأظهرت كذلك مدى إبداع الكتاب والأدباء العرب في ابتكار الصور الجديدة والخيالات المبدعة الخلاقة، ومدى قدرتهم أيضاً على توظيف اللغة العربية في الكتابة الروائية توظيفاً فنياً وشاعرياً، فأضحى بحق هذا العصر هو عصر الرواية.

العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة وطيدة وقوية منذ نشأة الرواية كفن أدبي، إذ يعتبر التاريخ من الروافد الأساسية التي نهل منها الكتاب واستعانوا بها في إنتاج عدد من الروايات التاريخية التي تستلهم الماضي وتستدعيه لأغراض متعددة، وتبدو أهمية الروايات التاريخية بأشكالها المتنوعة في أنها تتعلق بالماضي التاريخي والتراثي والحضاري للأمة العربية والإسلامية، الأمر الذي يتصل بهوية الأمة اتصالاً مباشراً، ويعبر عن أصالتها وعراقتها واستمراريتها في الحياة، فمن ليس له ماضٍ ليس له حاضر، ومن يتجاهل ماضيه، لن يسعى إلى استكشاف وبناء مستقبله، ولا جدال في أن استدعاء الماضي وتوظيفه روائياً له دواعٍ وأسباب ترتبط بحاضر الأمة ومستقبلها الفكري والاجتماعي والسياسي.

لاقت الرواية التاريخية رواجاً كبيراً منذ نشأتها في الوطن العربي، ونالت الكثير من إعجاب القراء وترحيبهم، لما تحمله من روح الفخر بالماضي العربي العريق والحنين إليه، وقد مرّت الرواية التاريخية بمراحل متعددة وتعرضت إلى الكثير من التغيرات والتحولات الموضوعية والفنية من خلال مسيرتها الطويلة منذ نشأتها أواخر القرن التاسع عشر وحتى عصرنا الحالي، وهنا تكمن أهمية موضوع بحثنا (تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي) الذي يعمل على ملاحظة وكشف ورصد أهم التحولات التي تعرضت لها الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث على مستوى الشكل والمضمون. ويُعنى البحث بالتحولات جميعها من جزئية وكلية، ومن موضوعية وفنية، ويلتقي مصطلح التحولات هنا بمصطلحات (التطور والتجديد والتوظيف الحداثي للتاريخ) دون تركيز على الفروق بينها.

تعددت عوامل وأسباب اختيار الباحث لهذا الموضوع، من أهمها:

١- غزارةُ إنتاج الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث والمعاصر.

٢- أن الروايةَ التاريخيةَ أضحت هدفاً للإنتاج والإخراج التلفزيوني والسينمائي في عصرنا الحالي، ولهذا تأثير كبير في تشكيل الوعي الثقافي والحضاري للجيل الناشئ.

٣- عدمُ وجودِ دراسة شاملة تتعرض للموضوعِ ذاته.

لقد حاولت هذه الدراسة الإجابة على الأسئلة الآتية:

- ما المقصود بالرواية التاريخية؟ وما أهميتها؟
- هل للرواية التاريخية أصول في الأدب العربي؟
- كيف نشأت الرواية التاريخية في الأدب العربي؟
- ما الموضوعات التي تتناولها الرواية التاريخية؟
- ما أثر الرواية الفنية على الرواية التاريخية؟
- هل تأثرت الرواية التاريخية باتجاهات الرواية الجديدة؟

لعل من أهم الصعوبات التي واجهت الباحث في دراسته هي خصوصية الوضع الفلسطيني القائم في قطاع غزة، والمتمثل في الحصار والإغلاق، وعدم الاستقرار السياسي والوظيفي في ظل العدوان الإسرائيلي الهمجي والمستمر على قطاعنا الحبيب الذي أصبح بمثابة سجن كبير يعاني أهله الكثير من الويلات، بالإضافة إلى انقطاع التيار الكهربائي، وبالتأكيد كان لكل ذلك أثر كبير على عملية البحث، ومن ناحية أخرى واجهت الباحث مجموعة من المشاكل المتعلقة بموضوع البحث، من أهمها ندرة الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت موضوع الدراسة، حتى وإن وُجِد القليل منها فإن الباحث عانى من عدم توفرها في قطاع غزة، وما توفر منها كان بشق الأنفس.

ورغم ذلك، فقد عثر الباحث في أثناء دراسته على عدد من الرسائل العلمية التي قاربت الموضوع، والتي كان لها دور في تطوير مادة البحث والدراسة، وتتمثل هذه الدراسات فيما يأتي:

١- مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية للباحث نضال محمد الشمالي، وهي رسالة دكتوراه قُدِّمت لقسم اللغة العربية بكلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية عام ٢٠٠٤م، وقد قامت هذه الدراسة بتحليل الخطاب الروائي في الرواية التاريخية العربية من خلال ثلاثة مستويات هي :المستوى التركيبي السردي، والمستوى التاريخي، والمستوى النسقي.

٢- الرواية التاريخية العربية في الأدب العربي الحديث (١٩٦٧-٢٠٠٠) دراسة في الرؤية والتشكيل للباحث شاهر محمد عبد الرحيم جبر، وهي رسالة دكتوراه قُدِّمت لكلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية عام ٢٠٠٨م، وقد اعتمدت الدراسة على التحليل النقدي لإحدى عشرة رواية تاريخية من مناطق وبلدان مختلفة؛ بهدف التعرف على الخصائص العامة للرواية التاريخية في الفترة المحددة للدراسة.

٣- الرواية والتاريخ- دراسة في العلاقات النصية (رواية العلَّامة لبن سالم حميش نموذجاً) للطالبة سليمة عذاوري، وهي رسالة ماجستير تم تقديمها لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بن يوسف بن خدة بالجزائر في العام الدراسي ٢٠٠٥/٢٠٠٦، وقد ركزت الدراسة على تقنية التناص في الرواية التاريخية.

٤- مفهوم الرواية التاريخية في النقد الروائي في سورية للطالبة غدير يوسف، وهي رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، قُدِّمت لقسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية- الدراسات العليا بجامعة حلب عام ٢٠٠٩م، وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي الاستقرائي، وهي تفرق بين النقد التقليدي والنقد الحداثي في تعامل كل منهما مع الوثيقة التاريخية.

اعتمد الباحث في دراسته على المنهج الوصفي التحليلي، واستعان بالمنهجين التاريخي والمقارن؛ وذلك ليتتبع نشأة الرواية التاريخية وتطورها في الأدب العربي، ومن ثم يقوم بتحليل الروايات التاريخية التي يتم اختيارها، للكشف عن التحولات الموضوعية والفنية التي ظهرت فيها من خلال الدراسة التطبيقية. واعتمدت الدراسة في عملية التوثيق وصناعة الهوامش والفهارس على المنهج (العربي) كما شرحه د. رمضان عبد التواب في كتابه (مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين) ومن خطواته: الجمع بين المصادر والمراجع بلا تفريق بينها، وبدء التوثيق في الهامش باسم الكتاب، والاكتفاء به وبالجزء والصفحة، وعدم ذكر المؤلف إلا في حالة تماثل كتابين في الاسم، وتقديم كافة المعلومات عنه في فهرس المصادر والمراجع.

لقد اشتملت الدراسة على مقدمة عامة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة، وقد جاءت وفق الترتيب الآتي:

- المقدمة: كشفت عن أهمية موضوع البحث، وأسباب ودوافع اختياره، بالإضافة إلى الصعوبات التي واجهت الباحث، والدراسات السابقة، والمنهج المتبع في الدراسة.
- التمهيد: تحدَّث عن الرواية التاريخية بشكل عام من خلال التعرض لتعريفاتها المختلفة، ووضع سماتها العامة، وبيان أهدافها ودوافع كتابتها.

- الفصل الأول: تناول نشأة الرواية التاريخية وتطورها في الأدب العربي الحديث، وتم فيه التعرض لأثر الرواية التاريخية في أوروبا على الرواية العربية، ثم الكشف عن نشأة الرواية التاريخية في الأدب العربي وأهم أعلامها ومراحل تطورها، مع التركيز على روايات جورجي زيدان التاريخية التي شكَّلت علامة فارقة في مرحلة النشأة، وبيان أهم المآخذ والانتقادات التي تعرضت لها، بالإضافة إلى التعرض لإنتاج محمد فريد أبو حديد في الرواية التاريخية التي شكلت رؤيته الفنية والموضوعية تطوراً وتحولاً واضحاً عن سابقه.
- الفصل الثاني: تحدث فيه الباحث عن تحولات الرواية التاريخية في ظل الرواية الواقعية، وذلك بذكر أثر الرواية الفنية ذات الاتجاه الواقعي على الرواية التاريخية فنياً وموضوعياً من خلال التعرض للتحولات البارزة فنياً وموضوعياً عند اثنين من أشهر كتاب الرواية التاريخية في الأدب العربي وهما: نجيب محفوظ في رواية كفاح طيبة، وعلي أحمد باكثير في روايتي وإسلاماه والثائر الأحمر.
- الفصل الثالث: عبارة عن مقاربة نظرية بعنوان (تحولات الرواية الجديدة)، تعرض لما أحدثته الرواية الجديدة من تحولات جذرية في مسيرة الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، فتكلم عن نشأة الرواية الجديدة، وعوامل ظهورها، وعلاقتها بالواقع، وموقفها من المتلقي، ثم بيَّن أهم التحولات التي طرأت على كل مشكِّلاتها السردية.
- الفصل الرابع: أشار إلى تحولات الرواية التاريخية في ظل الرواية الجديدة، وذلك من خلال التعرض أولاً لنشأة الرواية الجديدة وما أحدثته من تطور ملحوظ على كل مشكِّلات السرد الروائي، ثم بيان أثرها على الرواية التي وظَّفت التاريخ للتعبير عن رؤيتها الفنية والحضارية متأثرة بالتقنيات الفنية الحديثة مثل تقنية التداعي وتيار الوعي والاسترجاع والاستباق والسيرة الذاتية والمفارقات.. وغيرها، عند كل من جمال الغيطاني في رواية الزيني بركات، ورضوى عاشور في ثلاثية غرناطة، وأحمد رفيق عوض في روايتي القرمطي وعكا والملوك.
- الخاتمة: وفيها ذكرٌ لأهم نتائج الدراسة بالإضافة إلى توصيات الباحث واقتراحاته المتعلقة بتطوير ميدان البحث في الرواية التاريخية.

وأخيراً، فإنني أسأل الله –عز وجل– أن أكون قد وفقت فيما قصدت، وكلي أمل في أن تعم الفائدة، والله الموفق والمستعان.

تمهيد

الرواية التاريخية

(تعريفاتها وسماتها وأهدافها)

الرواية التاريخية

(تعريفاتها وسماتها وأهدافها)

ظهر فن الرواية في الأدب العربي حديثاً في مطلع القرن العشرين، وذاع بعد ذلك وانتشر انتشاراً واسعاً، وتعددت أنواعه وأغراضه وميادينه التي يجمع بينها البعد الإنساني العام، حتى أصبح عصرنا بحق عصر الرواية بلا منافس.

الرواية: "نص نثري تخيلي سردي واقعي غالباً، يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة".[١] وهي: "شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث، يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف، والحبكة، والصراع؛ لتصل إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية وعناية شديدة".[٢]

ويُعرَّف الخطابُ الروائي بأنه: "بنية لغوية دالة، وهو تشكيل لغوي سردي دال، يصوغ عالمًا موحدًا خاصًا، تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والأصوات والعلاقات والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة".[٣] ويمكننا تعريف الرواية بأنها: جنس أدبي نثري سردي خيالي، يَربِطُ بين عناصر الحدث والشخصيات والزمان والمكان فيه لغةٌ شاعرية دالة، ذات بعدٍ إنساني.

وتعدُّ الرواية التاريخية أحد أهم أنواع الرواية بشكل عام، وقد تعددت تعريفات النقاد العرب والأجانب لها، إلا أنها تتفق جميعاً في النص على اعتمادها على التاريخ كمادة أساسية للعمل الروائي. ويمكننا التمييز بين نوعين من التعريفات، يتمثل النوع الأول في التناول التقليدي للرواية التاريخية، والذي يحرص على الأمانة في نقل الأحداث التاريخية وعدم تزييفها، أما النوع الآخر فيتمثل في التناول الحداثي والجديد للتاريخ، حيث تستعمل الرواية التاريخ كمادة خام، لا لنقلها أو إعادة صياغتها، ولكن لتحقيق أهداف روائية لا تتحقق إلا بها.

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٩٩

(٢) في نظرية الرواية، ص٢٤

(٣) البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، ص٢٤

ومن أهم التعريفات التي تمثل الجانب التقليدي للرواية التاريخية تعريف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للرواية التاريخية بأنها: "سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية، تُنسج حولها كتابات تحديثية ذات بعد إيهامي معرفي، وتنحو – الرواية التاريخية – غالباً إلى إقامة وظيفة تعليمية وتربوية".[١] وجاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب تعريف آخر للرواية التاريخية، فهي: "سرد قصصي يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل، وفيه محاولة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين أو خياليين أو بهما معاً".[٢]

ومن تعريفات الرواية التاريخية القديمة والتقليدية أيضاً تعريف جوناثان فيلد (J.Field) الذي يرى أن الرواية تعتبر تاريخية عندما تقدم تواريخاً وأشخاصاً وأحداثاً يمكن التعرّض إليهم، وقد بيَّن ستودارد (Stoddard) أن الرواية التاريخية تمثل سجلاً لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية.[٣] فالرواية أو القصة التاريخية هي تسجيل لحياة الإنسان، ولعواطفه ولانفعالاته في إطار تاريخي. ومعنى هذا أنها تقوم على عنصرين، أولهما: الميل إلى التاريخ وتفهم روحه وحقائقه، وثانيهما: فهم الشخصية الإنسانية وتقدير أهميتها في الحياة.[٤]

إنه ومن خلال الوقوف على التعريفات الجديدة للرواية التاريخية يظهر مدى التطور والتحول الذي أصاب هذا الفن الروائي حيث كَثُر تناول الكتاب للرواية التاريخية وفق رؤيتهم التي انتهت إلى الرواية الجديدة التي تستعمل التاريخ وتوظفه لأغراض حضارية حديثة.

الرواية التاريخية ليست حديثاً في الزمن الماضي، بل هي رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة، وتصور بدايةً ومساراً وقوةً دافعةً في مصيرٍ لم يتشكل بعد، وتقوم على استخلاص فردية الشخصيات من الطابع التاريخي الخاص لعصرهم.[٥] وهي عند جورج لوكاش: "رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات".[٦] ويعرفها ألفرد شيبارد (Alfred Sheppard) بقوله: " تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية، يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلا إذا كان الخيال يمثل جزءًا من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ".[٧]

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص١٠٣

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص١٨٤

(٣) الرواية والتاريخ، ص١١٣

(٤) فن القصة، ص١٥٧

(٥) انظر، معجم المصطلحات الأدبية، ص١٧٧– ١٧٨

(٦) الرواية التاريخية، ص٨٩

(٧) الرواية والتاريخ، ص١١١ – ١١٢

وتجدر الإشارة أيضا إلى مفهوم الرواية عند بيوكن (Buchan) فالرواية التّاريخيّة لديه هي "كل رواية تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التاريخ" وهذا تحديد جيد من بيوكن يبرز فيه أن الرواية التاريخية لابدّ من أن تختصّ بفترة تاريخية محدّدة يُعمل فيها الكاتب أدواته الفنيّة لإعادة إظهار هذه الفترة إظهاراً فنيّاً موحياً بعيداً عن سطوة الوثائقية.(١)

ومن المفاهيم الهامة والجديدة للرواية التاريخية: "أنها بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحدثية الواقعية، أو بتعبير آخر هي تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي. وقد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخًا جزئيًا أو عامًا، ذاتيًا أو مجتمعيًا، فقد يكون تاريخًا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة، أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعي إلى غير ذلك. ورغم الاختلاف في الطبيعة البنيوية الزمنية بين المتخيل والموضوعي، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، أكبر من تزامنهما، هي علاقة التفاعل بينهما. فبنية الرواية لا تنشأ من فراغ، وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء، وهي ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر".(٢)

الرواية التاريخية هي نتيجة لامتزاج التاريخ بالأدب؛ فالتاريخ ما هو إلاّ حقائق مجرّدة لوقائع تاريخية معينة سواء أكان الأمر يتعلّق بالحوادث أم بالشخصيّات، بيد أنّ هذا التاريخ المجرد عندما يدخل بنية أساسية تعتمد عليها الرواية يأخذ شكلاً جديداً؛ بحيث يصبح عنصراً فنياً من عناصر تكوين الرواية، فيخضع حينها لكاتب الرواية الذي يفسره وفقاً لمزاجه الشخصي.(٣)

ويفرق بعض الباحثين بين الرواية التاريخية وبين ما يسميه بـ (رواية الرواية التاريخية) "فالرواية التاريخية تقدم بطلها أو بطلتها بوصفه/ بوصفها نموذجاً أو نمطاً، وتستوعب المعلومات التاريخية وتصوغها بما يعطي إحساساً بقدرتها على الصمود لاختبارات الصدق والكذب، أما في رواية الرواية التاريخية فلا تحدث تلك النمذجة والتنميط، بل نجد طرحاً للتساؤلات حول مصداقية التاريخ نفسه وكيف نتعامل معه، وكيف يصل إلينا الماضي وما الذي يصل إلينا منه؟".(٤)

---

(١) الرواية والتاريخ، ص١١٤

(٢) البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، ص١٣

(٣) مدخل إلى الرواية التاريخية http://odabasha.ipower.com/show.php?sid=2373

(٤) النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، ص١٧٩

ويمكن التفريق بين الرواية التاريخية والرواية التي توظف التاريخ، في أن مصطلح الرواية التاريخية يدل على أن التاريخية صفة للرواية، أي أن الرواية تفقد خصائصها لصالح التاريخ الذي يهيمن بخصائصه على الرواية، ويطبعها بطابعه على مستوى البيئة، والشخصيات، وطريقة السرد. أما الرواية التي توظف التاريخ فهي تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها، فتقدمه بطريقة جديدة، تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي.(١) فالمقصود برواية الرواية التاريخية هو نقد التاريخ وإعادة مساءلته، والنظر بتدبر في روايته؛ للتعرف على مدى صدق هذه الرواية أو كذبها، انطلاقاً من أن التاريخ في النهاية يعبر عن أيديولوجية كاتبه والعصر الذي كتب فيه.

إن كتّاب الرواية التاريخية الجدد يتناولون التاريخ بالتأويل والتحليل حسب أهدافهم الفكرية، وقد يحدثون شيئًا في المسار التاريخي لأن الأديب لا يكتب تاريخًا، بل يكتب أدبًا فيه خيال أدبي خلاق، بناءً على مرجعية ثقافية وجمالية تناسب عصره، وقد يكون هدفه نهضوي، إحيائي لواقع معاش.(٢) فتنحرف الرواية بالتاريخ لغاية في نفس الكاتب، لا شأن لها في التاريخ إلا التسمية، بل هي عصرنة لفكرة ما لدى الفنان.(٣)

فالرواية التاريخية الجديدة: "عمل فنّي يتخذ من التاريخ مادة له، ولكنّها لا تنقل التاريخ بحرفيته، بقدر ما تصوّر رؤية الفنّان له وتوظيفه لهذه الرؤية؛ للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة لقوله".(٤)

يمكن من خلال التعريفات السابقة ذكر عدد من السمات والخصائص العامة التي يتم من خلالها التفريق بين الرواية التاريخية التقليدية، والرواية الجديدة التي توظف التاريخ لأغراض حضارية على النحو الآتي:

أولاً: الرواية التاريخية التقليدية:

١- تعتمد على أحداث ووقائع تاريخية موثقة حدثت بالفعل في الزمن الماضي.
٢- الأمانة في نقل الأحداث والمواقف التاريخية العامة والابتعاد عن تزييفها أو العبث فيها.

---

(١) انظر، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص١٠٤ - ١٠٦

(٢) انظر، روايات نجيب محفوظ التاريخية (بحث)، ص٢١٠

(٣) انظر، نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، ص٩

(٤) بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص٣٣

٣- تصوغ وتشكِّل المادة التاريخية بشكل فني خيالي دون التأثير على الملامح العامة للحدث التاريخي.

٤- تركز على الظروف الثقافية والفكرية والسياسية والاقتصادية لأمة من الأمم أو لشعب من الشعوب ضمن فترة تاريخية محددة.

٥- تعتمد على البناء الروائي التقليدي الذي يقدِّس الشخصية ويحافظ على تراتبية الزمن وتسلسله.

٦- التاريخ مرجعية للعمل الروائي.

ثانياً: الرواية التاريخية الجديدة:

١- تمثِّل الروائية في الرواية الجديدة المقوم الأول للعمل الروائي.

٢- تتسم بالترهين الزمني، فهي تحمل معاني عميقة تمس الواقع المعيش، بحيث تربط الزمن الماضي بالزمن الحاضر.

٣- تُعبِّر عن أفكار الكاتب الروائي وأيديولوجيته الخاصة.

٤- تسعى إلى تحقيق أهداف محددة يقصدها الروائي المبدع، ويشاركه فيها المتلقي.

٥- تعتمد على الخيال كعنصر أساسي في بناء الحدث الروائي.

٦- تتكئ على البناء الحداثي للرواية، الذي يستعمل عدد كبير من التقنيات السردية الحديثة.

٧- ليس لها مرجعية غير نفسها، وروائيتها هي التي تقودها.

وبناءً على ما تقدم يمكن تعريف الرواية التاريخية بأنها: ذلك الجنس الروائي، الذي يستعمل حادثة تاريخية موثقة، ويتناول شخوصها وبيئتها الزمانية والمكانية، ويعيد صياغتها بشكل فني خيالي؛ للتعبير عن رؤية كاتبها وفكره في العصر الذي يعيش فيه.

أهداف الرواية التاريخية ودوافعها:

اعتمدت الرواية العربية في العصر الحديث على التاريخ، ولجأت إليه لعدة أسباب ودوافع؛ لتحقيق مجموعة من الغايات والأهداف، قد يرتبط بعضها بالروائي المبدع أو القارئ المتلقي، ويرتبط بعضها الآخر بالواقع العربي المأزوم والمعقد الذي يعاني الكثير من الضغط والقهر السياسي والاجتماعي والثقافي.

إن "وظيفة الروائي التاريخي لا تقتصر على إعادة تسجيل الحقائق التاريخية ونقلها إلى القارئ، فهذه مهمة وثائق المؤرخ وسجلاته، وأما وظيفة الروائي التاريخي فتكمن في اختياره من تلك الوثائق والسجلات ما يمثل امتداداً لواقعه وحاضره، وما له صلة بواقعه وبقضايا مجتمعه الراهنة، بما يعيد ذهن القارئ إلى تلك الصلة التي تشد الرواية التاريخية إلى الحاضر، على الرغم من توغلها في الماضي".(١)

ومن الملاحظ أن أغلب الروائيين العرب قد بدأوا إبداعهم الروائي بكتابة الرواية التاريخية مثل جورجي زيدان من لبنان، ومعروف الأرناؤوط من سوريا، ومحمد فريد أبو حديد ونجيب محفوظ وجمال الغيطاني من مصر، وواسيني الأعرج من الجزائر.. وغيرهم. حيث يسهل على الكاتب في بداية حياته الروائية أن يستقي من التاريخ المادة الأساسية لرواياته من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، وما عليه إلا إعادة صياغتها وتشكيلها، وإضافة بعض الأحداث والشخصيات الخيالية المتعلقة بالجانب الفني الروائي عليها؛ للتعبير عن أفكاره الخاصة، وعلاوة على ذلك فقد وجد الروائيون العرب في الرواية التاريخية مجالاً خصباً للتعبير عن أفكارهم السياسية والاجتماعية والثقافية المختلفة. ويرى الباحث أن ارتداء التاريخ كقناع لمحاكمة الواقع ومساءلته كان نتيجة لأسباب متعددة من أهمها الخوف من بطش الأنظمة الحاكمة في البلاد العربية، هذه الأنظمة ذات الحكم الشمولي المستبد التي لا تسمح لأي معارض أو مخالف بإبداء وجهة نظره بشكل مباشر وواضح، بالإضافة إلى امتلاء وغنى التاريخ العربي والإسلامي بنماذج كثيرة متقاربة مع الواقع في العصر الحديث، وعلى ذلك لم تكن العودة إلى التاريخ بغرض التاريخ ذاته، إنما اتخذت من التاريخ ستاراً وقناعاً لمعالجة قضايا الواقع.

إن المتتبع للإنتاج الروائي في القرن التاسع عشر يلاحظ أنه قد هدف إلى تسلية القراء وإمتاعهم، في ظل رواج الصحف بما تحويه من قصص وروايات مشوقة. وقد فرضت طبيعة

(١) التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص٥٩

الحياة الاجتماعية على الكتاب أن يضفوا على أعمالهم الروائية والقصصية، عناصر التثقيف والتهذيب والتعليم، حتى يطمئن القراء إلى جدوى هذه الأعمال، ولتنتفي من أذهانهم الأفكار السلبية تجاهها، ولعل هذا يفسر إصرار كثير من الكتاب والمجلات على أهمية الجانب الأخلاقي والتعليمي في الرواية.(١) وتختلف نظرة المتلقين في تناول الرواية التاريخية، فمنهم من يعدها وسيلة للتسلية والترفيه وإزجاء وقت الفراغ، ومنهم من يعدها وسيلة لتعلم التاريخ، بأسلوب شيق وجذاب وسلس بخلاف كتب التاريخ الجافة. وفي كل الأحوال فقد لاقت الرواية التاريخية رواجاً كبيراً.

"وقد اتجهت الرواية نحو التاريخ الوطني أو القومي أو العربي أو الإسلامي؛ لتستلهم الوجه الحضاري للمجتمع، أو الأصول التاريخية له، أو الأبطال الثوريين الذين عملوا على تغيير الحياة في ماضي أيامه".(٢)

وكانت العودة إلى التاريخ أحياناً محاولة للهروب من الواقع العربي المهزوم والضعيف سياسياً واجتماعياً وحضارياً، بسبب سيطرة الاحتلال الأجنبي على البلاد العربية في بداية القرن العشرين، وصعود الروح القومية والرغبة في الاستقلال، ثم الحكم الجبري الظالم، والهزائم العربية المتتالية بدءاً بضياع فلسطين عام ١٩٤٨م حتى هزيمة عام ١٩٦٧م، وفقدان الأفق والأمل في الغد.. كل ذلك دعا إلى البحث عن فترات المجد والقوة والعظمة في التاريخ العربي الإسلامي؛ لإحيائها وبعثها من جديد، وللتعبير عن رفض هذا الواقع الأليم، والدعوة إلى الثورة والتغيير. لهذا فإن "الروائي قد يجد نفسه مضطراً إلى مخاطبة الحاضر من خلال الماضي، وهنا يجد في التاريخ مجالاً رحباً للتعبير عن نفسه عن طريق الرواية التاريخية".(٣)

ويمكن تلخيص أهم أهداف كتابة الرواية التاريخية ودوافعها فيما يأتي:

١- تعليم التاريخ بأسلوب الرواية لترغيب الناس في مطالعته، وكان ذلك في مرحلة النشأة عند جورجي زيدان ومن لحق به.

---

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص٥٠

(٢) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص٤٥

(٣) الرواية التاريخية العربية زمن الازدهار
http://www.alarabimag.com/Book/Article.asp?ART=394&ID=17

٢- إحياء الماضي وبعثه من جديد ، وبخاصة المجيد منه الذي يمثل بطولة ؛ لبث روح الاعتزاز والفخر بالتاريخ الوطني أو القومي.

٣- إسقاط الماضي على الحاضر، بتصوير الحاضر ومناقشة قضاياه من خلال النظر إلى الأحداث والمواقف المشابهة له بالتاريخ.

٤- الهروب إلى التاريخ، نتيجة لانتشار حالة اليأس والإحباط وفقدان الأمل التي يعيشها العالم العربي على كافة المستويات السياسية والاجتماعية والحضارية.

٥- استشراف المستقبل، من خلال النظر إلى أحداث التاريخ، والتفكر في نتائجها وأخذ العبرة منها، وتجنب الأخطاء التي وقع فيها السابقون؛ لصنع غَدٍ أفضل.

٦- الإبداع الفني، بإعادة صياغة وتقديم التاريخ وشخصياته بطرق فنية جديدة جذابة ومشوقة، تظهر ما لم تظهره كتب التاريخ.

٧- نقد التاريخ، فليس كل ما ورد في التاريخ صحيحاً، فقد يشوب هذا التاريخ بعض التزييف ممن قاموا بكتابته، وقد ظهرت مثل هذه الأفكار في مدرسة الحداثة، التي تدعو إلى هدم الماضي والشك فيه.

يتضح مما سبق الأهمية الكبيرة للرواية التاريخية، فهي لا ترتبط بالزمن الماضي فقط، بل تعبر عن الحاضر والمستقبل أيضاً، وتسهم في وضع رؤية جديدة لمستقبل أفضل من خلال النظر إلى الماضي.

الفصل الأول

الرواية التاريخية العربية في مرحلة النشأة

المبحث الأول

بواكير نشأة الرواية التاريخية في الأدب العربي

كان لظهور الرواية التاريخية وازدهارها وتطورها في بلاد الغرب أثرٌ كبير على ظهور وتطور الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، فظاهرة التأثير والتأثر ليست غريبة على الآداب العالمية، بل هي ظاهرة طبيعية تعمل على تطور الآداب القومية والعالمية بشكل عام. فلا يستطيع أي إنسان أن يتطور إلا بالاستفادة من خبرات الآخرين وتجاربهم، والأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم، وكذلك المجتمعات والشعوب تؤثر وتتأثر بعضها ببعض. وأرى أننا هنا في حاجة للحديث عن الرواية التاريخية في بلاد الغرب قبل الحديث عن نشأتها عندنا في أدبنا العربي.

أولاً: نشأة الرواية التاريخية وتطورها في بلاد الغرب:

نشأت الرواية التاريخية في أوروبا مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار نابليون تقريباً، فقد أدت الثورة الفرنسية، وانتشار الفكر الثوري، وظهور الاتجاه القومي والاعتزاز به في مختلف أنحاء أوروبا إلى زيادة الاهتمام بالتاريخ والاستفادة منه.

"ومن الوجهة التاريخية نجد الرواية التي تأخذ من بعض حوادث التاريخ أو شخصياته أساسًا لبنائها، قد نشأت في رحاب الرومانسية لأسباب تاريخية وسياسية، منها الاعتزاز القومي، وأسباب فلسفية اعتنقها أكثر الرومانسيين، كالرغبة في الهروب ورفض الواقع المعيش، يأسًا منه أو ثورة عليه".[(١)] وقد قدَّم الرومانتيكيون خدمة جليلة للرواية التاريخية، فقد طالبوا بإبراز الصبغة التاريخية، وبالإحساس بالعصر واستيعابه، وهذا ما نجده في روايات والتر سكوت.[(٢)]

ويعد والتر سكوت[(٣)] الأب الحقيقي للرواية التاريخية في الغرب، وقد تأثر به كل من جاء بعده. ومما هيأ له هذه المكانة براعته في السرد، وثقافته، ووطنيته الاسكتلندية القوية، وذوقه في

---

(١) الواقعية في الرواية العربية، ص١٩٢

(٢) انظر، المدخل إلى الآداب الأوروبية، ص١٩٢

(٣) سكوت ، السير والتر Sir Walter Scott (١٧٧١ – ١٨٣٢): شاعر وروائي اسكتلندي، يعتبر مؤسس الرواية التاريخية وأحد أكثر الروائيين شعبية في جميع العصور، من أشهر رواياته: "آيفنهو" Ivanhoe عام ١٨١٩، والطلسم The Talisman عام ١٨٢٥ (معجم أعلام المورد، ص٢٤٠).

القديم[١]، وعدم اعتماده على التاريخ بشكل كلي، فسلك بنظرته الجديدة إلى التاريخ طريق الشهرة والمجد. وتقوم الرواية التاريخية عنده على إحياء مرحلة تاريخية لم يعد لها وجود، وبعثها من جديد من خلال شخصيات تاريخية ذات شهرة– غالباً– وشخصيات خيالية يبتكرها الكاتب، يعرض من خلالها صورة العصر المراد بعثه وتسليط الضوء عليه من جميع النواحي النفسية والاجتماعية والسياسية.

وتميز والتر سكوت بأنه يعرض بشكل فني الواقع التاريخي بتصويره للأزمات الكبرى في التاريخ الإنجليزي، ويجد في هذا الاتجاه تعبيراً مباشراً في الطريقة التي يبني بها حبكته، ويختار شخصيته المركزية. والبطل في أية رواية من رواياته هو دائماً سيد إنجليزي، أقل من البارز أي متوسط، فهو يملك بصفة عامة درجة معينة من الذكاء العملي، وشيئاً من الثبات الأخلاقي والاحتشام الذي يرتفع حتى إلى القدرة على التضحية بالذات .[٢]

وتعد رواية (وافرلي Waverley) لوالتر سكوت الصادرة عام ١٨١٤م أول رواية تاريخية تستدعي زمناً ماضياً بكل ألوانه الحالمة الزاهية، مع محاولة للتحليل التاريخي والاجتماعي، وقد كان لها التأثير الأكبر بعنصرها الملحمي والتاريخي الممتزج بالخيال، إلى درجة أن التاريخ يستفيد من مدرسة الرواية في بث الحياة في لوحاته.[٣]

وقد نادى والتر سكوت بالحرية القصصية، وعدم التقيد بالتاريخ، خاصة إذا وقف حجر عثرة في سبيل ظهور القصة في إطار فني حر طليق، ولذلك تعرَّض لنقد الكثير من المؤرخين بحجة أنه لم يلتزم بالحقائق التاريخية، وأنه كان يعبث بالتاريخ ويحوره في سبيل القصة، فقد عبث باللغة مثلاً، ولم يتقيد بواقعها التاريخي، كما أنه غير التسلسل الزمني للأحداث، ولم يحافظ على الأجواء والبيئات التاريخية.[٤] وقد لاقت طريقة سكوت الكثير من الإعجاب لدى الروائيين التاريخيين في أوروبا، حيث إنهم اهتموا بإحياء الماضي ولم يهتموا بصحة المعلومات التاريخية، وحاولوا تقديم رواية ناجحة.[٥]

---

(١) انظر، الأدب المقارن، ماريوس فرنسوا غويار، ترجمة هنري زغيب، ص٥٣

(٢) انظر، الرواية التاريخية، ص٣٢

(٣) انظر، الأدب المقارن، كلود بيشو وأدريه روسو، ترجمة أحمد عبد العزيز، ص١٥٩

(٤) فن القصة، ص١٦٠

(٥) تحولات السرد، ص٣٦

ويستند سكوت إلى الطابع الشعبي في فنه، وهو يصور تحولات التاريخ الكبيرة بوصفها تحولات الحياة الشعبية، ويعني بذلك تأثير الحركات الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية على التحولات الكبيرة للتاريخ. ويبدو هدف سكوت الفني الكبير في تصويره للأزمات التاريخية في الحياة الشعبية هو إظهار العظمة الإنسانية، وهو بذلك يجعل التاريخ حياً ومؤثراً.(١)

ويظهر بذلك دافع الكتابة عند سكوت فهو دافع قومي وطني، يظهر الكاتب من خلاله فخره بتطور شعبه وتقدمه، وهو يقرب الماضي ليجعله حياً في الحاضر.

وعلى ذلك يمكن القول إن الرواية التاريخية الحديثة قد تجلت معالمها عند والتر سكوت الذي اعتنى بالخلق والخيال والإبداع داخل الإطار التاريخي، فكان ذلك تمهيداً لأعمال روائية أخرى سارت على هديه وحاولت تتبع القضايا العامة النابعة من روح العصر، ببيان رؤية وأيديولوجية الفنان التاريخية، هذه الرؤية التي تمنح الرواية أبعاداً حضارية وثقافية من شأنها أن توطد علاقة الإنسان بالتاريخ.

وقد ازدهرت الروايات التاريخية في أوروبا من عام ١٨٢٥ إلى عام ١٨٥٠، حيث نجد كل من ألفرد دو فينيي في (الخامس من مارس) عام ١٨٢٦، ومانزوني في (المخطوبة) عام ١٨٢٧، وبعده بلزاك في (الثائرون) عام ١٨٢٩، وبروسبير ميريميه في (تاريخ زمن شارل التاسع) عام ١٨٢٩، وفكتور هوجو في (نوتردام دي باري) عام ١٨٣١، وليتون في (أيام بومبي الأخيرة) عام ١٨٣٤، وروبرت جريفز في (كلوديوس) عام ١٩٣٤، والكسندر دوماس في (الفرسان الثلاثة) عام ١٨٤٤ والذي يعد من أكثر المتأثرين بوالتر سكوت فقد اتبعه وسار على نهجه.

وقد استمر ظهور وانتشار الرواية التاريخية بعد ذلك فنجدها عند وليم ثاكاري في (هنري أزموند) عام ١٨٥٢، وفلوبير في (سالامبو) عام ١٨٦٢، وجورج إليوت في (رومولا) عام ١٨٦٣، وإيبرس في (الأميرة المصرية) عام ١٨٦٤، وكذلك ظهرت في الأدب الروسي عند ليو تولستوي في (الحرب والسلام) عام ١٨٦٩ وهي واحدة من أعظم الروايات التاريخية العالمية، تدور أحداثها في بداية القرن التاسع عشر، مع اجتياح القائد الفرنسي نابليون بونابارت للأراضي الروسية، ودخول موسكو وانسحابه بعد الخيبة والفشل في مواجهة الشتاء الروسي القارص،

---

(١) انظر، الرواية التاريخية، ص ٥٩- ٦٢

ورفض القيصر الروسي ألكسندر الأول الاستسلام، وهي "تبدأ في النمو من فكرة مسيرة الأجيال التي تتغير وتتجدد دوماً"[١] وهي رواية تاريخية من نوع فريد مستوحاة من ظروف الحياة الفعلية، تجمع بين التفسير الحضاري للتاريخ، والتفسير العاطفي الذي يصور العواطف الإنسانية الخالدة في حياة الأجيال، وبالتالي فهي الملحمة العصرية للحياة الشعبية التي تشكل الأساس الفعلي للأحداث التاريخية.[٢]

وقد مرت الرواية التاريخية في أوروبا حتى أواخر القرن التاسع عشر بأطوار ثلاثة، تبدأ بطور **الإيحاء التاريخي**، والذي يفسر التاريخ من الخارج من خلال الحملات والمخاطرات والمبارزات والأسلحة والملابس للإشارة إلى فترات تاريخية محددة، وخير ما يمثل هذا الاتجاه والتر سكوت والكسندر دوماس، ثم اتجهت الرواية التاريخية إلى طور **التحليل المنطقي والتفسير العقلي** المبني على وقائع التاريخ ويمثل هذا الاتجاه ليتون وإيبرس، ثم أخيراً طور **التفسير الإنساني العاطفي**، الذي يقوم على تفسير التاريخ من الداخل، من خلال التركيز على العواطف الإنسانية الخالدة واستمرارها عبر العصور، ويمثل هذا الاتجاه ثاكاري.[٣]

وقد تطورت الرواية التاريخية في أوروبا مطلع القرن العشرين، وخاصة بعد الحرب العالمية الأولى وما سببته من ويل ودمار للبشرية، فظهر اتجاه جديد يعبر عن أزمة الحضارة الإنسانية المعاصرة، ومشكلة الفرد وعلاقته بالمجتمع، وما إلى ذلك من آراء وأفكار عقلية مثالية.

وما زالت الرواية التاريخية حتى عصرنا هذا تحتفظ بمكانة مرموقة عند الغرب، ويمكن القول بأنها تعيش عصراً ذهبياً الآن على يد كثير من الكتاب المعاصرين أمثال خوسيه ساراماجو[٤] صاحب (حصار لشبونة) عام ١٩٨٩ و(الإنجيل يرويه المسيح) عام ١٩٩٢، وماركيز[٥] صاحب رواية (الجنرال في متاهة) عام ١٩٨٩، وفاليري مارتن[٦] صاحبة (الملكية

---

(١) صنعة الرواية، ص٣٧

(٢) انظر، الرواية التاريخية، ص١١٣

(٣) انظر، فن القصة، ص١٦١- ١٦٢

(٤) ساراماجو، خوسيه (١٩٢٢ - ٢٠١٠): كاتب أدبي و روائي ومسرحي برتغالي، حصل على جائزة نوبل في الآداب لعام ١٩٩٨، تستعرض كتاباته عادة أحداثاً تاريخية ذات بعد إنساني في التاريخ البرتغالي.

(٥) ماركيز، جابرييل (١٩٢٧ - ٢٠١٤): روائي وصحفي وناشط سياسي كولومبي، قضى معظم حياته في المكسيك وأوروبا، من أشهر كتاب الواقعية العجائبية، حصل على جائزة نوبل في الآداب لعام ١٩٨٢، كان

Property) عام ٢٠٠٣، وهيلاري مانتل[٢] صاحبة (قصر الذئاب Wolf Hall) عام ٢٠٠٩، وأندرو ميلر[٣] صاحب(النقي Pure) عام ٢٠١١ .. وغيرهم.

ثانياً: نشأة الرواية التاريخية في الأدب العربي:

اختلف النقاد العرب في بيان جذور الرواية التاريخية في الأدب العربي، وانقسموا في هذا الإطار إلى ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الأول:

وهو الأغلب الأعم يرى أن الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ما هي إلا نتاج للتأثر بالرواية التاريخية الغربية وخاصة روايات والتر سكوت والكسندر دوماس. "فالرواية العربية الحديثة لا يمكن اعتبارها امتداداً للتراث القصصي العربي القديم، وليس هناك ريب في أن القصة العربية الحديثة نتاج جديد، لا تربطه بأدبنا القديم وشائج".[٤] وهي "دخيلة على الأدب العربي منذ عصر النهضة، شأنها فيه شأن غيرها من الأنواع الأوروبية التي لم يعالجها أدباؤنا من قبل، وقد بدأت بالترجمة والاقتباس ثم استقرت في التأليف".[٥] و "قد أقدم كتابنا على كتابة الرواية التاريخية متأثرين بالرواية التاريخية الغربية".[٦] وقد أكد الدكتور شوقي ضيف هذا الرأي، وقال: "إنما حدث هذا التبدل الأدبي حين أخذوا يتصلون مباشرة بالآثار الأدبية الغربية

رافضاً للسياسة الأمريكية، ومن أشهر أعماله الروائية: "مئة عام من العزلة" عام ١٩٦٧، و "الحب في زمن الكوليرا" عام ١٩٨٥.

(١) مارتن، فاليري Valerie Martin (١٩٤٨ –   /): روائية وكاتبة قصة قصيرة أمريكية، من أهم رواياتها: "Alexandra" عام ١٩٧٩، و "Italian Fever" عام ١٩٩٩، و "Property" عام ٢٠٠٣ والتي تعد من أفضل الروايات التاريخية.

(٢) مانتل، هيلاري Hilary Mary Mantel (١٩٥٢ – /): كاتبة وروائية بريطانية، بدأت الكتابة عام ١٩٨٥، حصلت على جائزة بوكر الأدبية عام ٢٠٠٩ على روايتها "قصر الذئاب" وعام ٢٠١٢ على رواية "أخرجوا الجثث"، وكلتا الروايتين تتناولان حياة توماس كروموبل أحد مستشاري الملك الإنجليزي هنري الثامن.

(٣) ميلر، أندرو Andrew Miller (١٩٦١ –   /): كاتب وروائي بريطاني، من كتاب الرواية التاريخية، حصل على العديد من الجوائز الأدبية الدولية، من أهم رواياته: "Casanova" عام ١٩٩٨، و"Oxygen" عام ٢٠٠١، و"Pure" عام ٢٠١١.

(٤) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص٩١

(٥) من الأدب المقارن، ص٣٣

(٦) بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص ٣٣

ويتذوقونها، ولم يكتفوا بذلك فقد أخذوا يترجمونها، وشاركهم في هذه الترجمة عنصر عربي هاجر إلى ديارنا هو عنصر السوريين واللبنانيين، وكان هذا العنصر السوري اللبناني شديد الاتصال بالآداب الأجنبية".(١) ويؤكد الدكتور فوزي الحاج أن أصل فن الرواية غربي فيقول: "إن الموضوعية تقتضينا أن نقرر أن فنون الأدب الموضوعية كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة قد استوردناها استيراداً ولم ينشأ منها لدينا شيء، وبالتالي فإن محاولة ربط الرواية أو المسرحية بأصول تراثية كالمقامات أو غيرها إنما هي محاولات غير جادة، ولا تستهدف روح العلم بقدر ما تستهدف أشياء أخرى".(٢)

الاتجاه الثاني:

يرى أنّ الرواية التاريخية كانت تطوراً طبيعياً عن قصص التراث العربي القديم ، كقصّة عنترة، والسيرة الهلالية، وسيرة الظاهر بيبرس .. وغيرها . فـ "إن الانتاج الروائي العربي المعاصر، يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقاً أن يكون هذا الفن وليد عشرات السنين فحسب، كما تجعل من المتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له، نقلناه مع ما نقلنا من صور الحضارة الغربية".(٣) ومن الخطأ أن يقاس أدبنا على أدب الإنجليز والفرنسيين والألمان ، إنما يقاس الأدب على مزاج الأمم التي يصدر عنها، وملاك الأمر في ذلك كله أن يعبر الأدب عن عقول أهله وأحلامهم وشهواتهم وما يجري في خواطرهم .(٤)

الاتجاه الثالث:

يرى أن الرواية التاريخية نشأت نتيجة مزاوجة بين الموروث من قصص التراث العربي القديم من جهة، وبين ما ورد إلينا من الغرب من جهة أخرى، حيث "تمخض الوعي عن حركة مزاوجة كبرى بين القصص القومي القديم بألوانه التقليدية والعصرية والشعبية والتجارية، وبين المثل العليا الغربية والإنسانية للقصة ونتج عن حركة المزاوجة انقسام القصص الفني إلى قصص تاريخي طويل وقصير وإلى قصص اجتماعي طويل وقصير".(٥) وهكذا نجد جورجي

---

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ١٧٤- ١٧٥

(٢) المسرحية والرواية والقصة القصيرة، ص٢٠٢

(٣) الرواية العربية (عصر التجميع)، ص٩

(٤) خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، ص٣٢٢

(٥) الفن القصصي في الأدب المصري الحديث، ص١٣٨- ١٣٩

زيدان قد استفاد من التراث في المادة التاريخية، ثم في بعض العناصر القصصية، التي أقام عليها الأحداث الخيالية في رواياته، وكان مصدره في المادة التاريخية كتب التاريخ، كما كان مصدره في بعض العناصر القصصية القصص الشعبي، كذلك استفاد الشكل الروائي من الأدب الغربي، وخاصة كتابات الروائيين التاريخيين.(١)

ويوافق الباحث الاتجاه الثالث، في أن الروائيين العرب قد مزجوا بين ثقافتهم العربية وموروثهم العربي الأصيل من قصص شعبي يمجد البطولة العربية، وبين القصص التاريخية التي وفدت إليهم من بلاد الغرب، فالكاتب أو المبدع لا يمكن أن ينقطع عن مجتمعه، حتى ولو حاول تبقى طبيعته وفطرته المتأثرة بعاداته وتقاليده وثقافته الأصيلة. فنسج أدباؤنا العرب في العصر الحديث عدداً كبيراً من الروايات التاريخية، التي تأثرت في شكلها الفني بالقصص التاريخي الغربي.

وقد لاحظ الباحث أن الرواية التاريخية العربية مرَّت عبر مسيرتها الطويلة بثلاث مراحل عامة شكَّلت علامات بارزة في تحولاتها الموضوعية والفنية، وقد جاءت على النحو الآتي:

- المرحلة الأولى: مرحلة النشأة والتي يمكن تسميتها بالرواية التاريخية التقليدية.
- المرحلة الثانية: تحولات الرواية التاريخية في ظل الرواية الواقعية، والتي يمكن تسميتها بالرواية التاريخية الواقعية.
- المرحلة الثالثة: التحولات التي أصابت الرواية التاريخية في ظل اتجاهات الرواية الجديدة، والتي يمكن تسميتها بالرواية التاريخية الجديدة.

وسيتم في هذا الفصل الحديث عن المرحلة الأولى (مرحلة النشأة) وأبرز التحولات التي طرأت عليها، في حين سيستفيض الباحث في الحديث عن المرحلتين الأخرتين في الفصلين الثاني والثالث من الدراسة.

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، ص١٩٦

ثالثاً: أعلام الرواية التاريخية العربية في مرحلة النشأة:

كان أول ظهور للرواية التاريخية في الأدب العربي في لبنان عند سليم البستاني (١٨٤٨–١٨٨٤) في رواية (زنوبيا) عام ١٨٧١، والتي تم نشرها متسلسلة في مجلة الجنان، وهي تصور موجات الصراع الذي دار بين ملكة تدمر، وبين الرومان في القرن الثالث، وقد أرادها تاريخية؛ لتشد إليها هواة التاريخ من القراء. ثم كتب (بدور) في أعداد عام ١٨٧٢ من مجلة الجنان، وأدارها حول أميرة أموية تقع في حب ابن عمها عبد الرحمن الداخل مؤسس دولة بني أمية في شبه جزيرة الأندلس. وكتب بعد ذلك (الهيام في فتوح الشام) في أعداد سنة ١٨٧٤، وجعل أحداثها تدور حول فتح بلاد الشام في عصر الخلفاء الراشدين أبي بكر وعُمر.

إلا أنه شاب هذا الإنتاج الروائي الكثير من العيوب، أهمها ضعف المعمار الفني الناتج عن عدم الترابط وكثرة التفكك والتقطيع لأحداث الرواية، علاوةً على كثرة المصادفات والمفاجئات والتدخلات بالعبر والحِكم والمواعظ، ثم الابتعاد عن الوصف الحي للظواهر الاجتماعية والأخلاقية والتاريخية السائدة، فهي لا ترد إلا بشكل سطحي بسيط، إضافة إلى أن شخصيات هذه الروايات نمطية تأخذ صورة واحدة، لا تتغير ولا تتبدل بفعل الظروف والأحداث، وقد كانت لغة البستاني بسيطة دارجة قريبة من الناس، غير أنها كانت مسجوعة متكلفة.(١) ونلاحظ أن هذه اللغة في بساطتها وقربها من الناس تبدو متأثرة بالأسلوب الصحفي وبلغة الرواية الغربية، وفي محافظتها على السجع والبديع تبدي تعلقها بالقصص الشعبي والتراث السردي العربي. والكاتب بذلك حاول أن يوازن بين ما تعلمه من أسلوب غربي، وبين الموروث السردي والقصصي الشعبي العربي الذي كان سائداً آنذاك.

ولا شك في أن سليم البستاني قد تأثر بالرواية الغربية، فـ "لعل عمله مترجماً رسمياً في القنصلية الأمريكية قد مكنه من الاطلاع على جوانب كثيرة من الفن القصصي في اللغة الإنجليزية، وكشف له عن تيار حديث يوجه الفن القصصي في أوروبا أو أمريكا وجهة خاصة"(٢) إلا أن تأثره هذا كان في الاتجاه والشكل الخارجي فقط، ولم يتطور ليشمل المعمار الفني للرواية الغربية.

---

(١) انظر، الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، ص٣٠– ٣٣

(٢) الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، ص٣٣ – ٣٤

وقد أثر سليم البستاني في اتجاه كثير من الكتاب نحو الرواية التاريخية، مثل: جميل نخلة المدور (ت ١٩٠٧) الذي أدار روايته التاريخية (حضارة الإسلام في دار السلام) عام ١٩٠٥ حول التنقل في البلاد أيام هارون الرشيد، حين مضى الأمير الفارسي يتعرف بأحوال هذه البلاد ويضع يده على مواطن الإشراق فيها، وهي وثيقة تحاول أن تلم بالأوضاع التي قامت فيها الدولة آنذاك.(١) وكذلك فرح أنطون (١٨٧٤–١٩٢٢) الذي قام بترجمة العديد من الروايات الأجنبية، ثم قام بكتابة رواية (أورشليم الجديدة) سنة ١٩٠٤، والتي حاول فيها عرض تاريخ مدينة القدس وفتح المسلمين لها من وجهة نظر مسيحية، ومن خلال قصة غرامية تجمع بين قلب شاب مسيحي وقلب فتاة يهودية، إلا أنه لم يتمكن من إقامة البناء الفني للرواية بشكله الصحيح رغم ثقافته ومعرفته بالرواية الغربية. وظهر أيضاً يعقوب صروف (١٨٥٢–١٩٢٧) والذي عمد إلى كتابة الرواية الاجتماعية والتاريخية، ومن أشهر رواياته (فتاة مصر)، و(أمير لبنان). والرواية عنده "أخلاق ووعظ وإرشاد ومدرسة تنطلق في فصولها المحاضرات"(٢) الأمر الذي أدى إلى ضعف البناء الفني للرواية، وتفكك وحدتها الفنية والموضوعية. وهذه السمة غالبة على كل الروايات في تلك المرحلة. فـ "لو أننا بحثنا عن مدى توفر الخصائص الفنية والموضوعية فيما كتبه اللبنانيون حتى أواخر العقد الأول من القرن العشرين لما ظفرنا برواية واحدة مكتملة، فقد اضطرب النتاج وتعثر، وتذبذب الكتاب بين الهدف التعليمي أو الأخلاقي وبين تسلية القارئ وإمتاعه، وراحوا يضربون في كل لون".(٣)

وقد مثَّل جورجي زيدان (١٨٦١– ١٩١٤) الذي تخصص في كتابة الرواية التاريخية نقطة تحول وانطلاق حقيقي لها في الأدب العربي، حيث تبنى الاتجاه التاريخي للرواية، ولم يغير اتجاهه هذا حتى آخر حياته، فكتب اثنتين وعشرين رواية تاريخية، وأطلق عليها تسمية (روايات تاريخ الإسلام)، وقد كانت رواياته أفضل حالاً وأكثر تماسكاً من سابقاتها في الناحيتين الفنية والموضوعية، ويعده معظم النقاد رائد الرواية التاريخية في الأدب العربي.

ويبدو تأثر جورجي زيدان بالرواية التاريخية عند والتر سكوت والكسندر دوماس بشكل مباشر وبلغاتهم الأصلية في المقدمة التي كتبها لرواية (الحجاج بن يوسف الثقفي) والتي يقول فيها: "وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في

(١) الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، ص٤٤

(٢) الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ ، ص٤٨

(٣) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص٩١

مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج". فكان الأثر الواضح لكتاب الغرب أنهم أشاروا لجورجي زيدان إلى الاتجاه فقط، أما شكل رواياته فكان مديناً فيه للبيئة والتاريخ والتراث الشعبي، فقد حاول التوفيق بين متطلبات البيئة من ناحية، وبين تأثره بالشكل الروائي الغربي من ناحية أخرى.(١)

كان تأثر جورجي زيدان بالرواية الأوربية تأثراً ظاهرياً شكلياً فقط، فهو لم يلتفت إلى الخصائص الفنية للرواية كفن أدبي خيالي، وإنما أراد للرواية أن تكون خادمةً للتاريخ معلمةً له، بخلاف الرواية التاريخية في الغرب التي قدَّمت الرواية على التاريخ، فاعتمدت على بعض الحوادث التاريخية إلا أنها تحررت من قيود التاريخ، وأعطت الرواية حقها في بعدها الفني والخيالي. ثم لم تَظهر العاطفة القومية في روايات جورجي زيدان تلك العاطفة التي وجهت رواد الرواية التاريخية في الغرب، فلم نلحظ أي تعاطف أو حنين من طرفه تجاه التاريخ العربي الإسلامي.

وقد استمر ظهور الرواية التاريخية بعد جورجي زيدان، ففي مصر كتب أحمد شوقي (١٨٦٨–١٩٣٢) رواية (لادياس الفاتنة) عام ١٨٩٩م، التي استدعت التاريخ الفرعوني، واعتمدت البناء التقليدي البسيط للرواية التاريخية الذي يقوم على قصة الحب كحال الروايات التاريخية السابقة. كما ظهر علي الجارم (١٨٨١–١٩٤٩) الذي قدَّم العديد من الروايات التاريخية منها (فارس بني حمدان)، و(الشاعر الطموح)، و(غادة رشيد)، و(هاتف من الأندلس)، و(شاعر ملك). ثم جاء محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣–١٩٦٧) الذي يعتبر البداية الحقيقية المتطورة للرواية التاريخية ذات الاتجاه الوطني والقومي، حيث الاعتزاز بالتاريخ العربي والفخر به في (الملك الضليل)، و(المهلهل سيد ربيعة)، و(زنوبيا ملكة تدمر). وكذلك برز محمد سعيد العريان (١٩٠٥–١٩٦٤) الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامي، وخاصة عهد الأيوبيين والمماليك في (قطر الندى)، و(شجرة الدر)، و(على باب زويلة). وظهر أيضاً عبد الحميد جودة السحار (١٩١٣–١٩٧٤) الذي تناول التاريخ الإسلامي فكتب السيرة النبوية في عشرين كتاباً أقرب إلى القصة في صياغتها، وقدم الكثير من الروايات التاريخية أشهرها (أحمس بطل الاستقلال)، و(أميرة قرطبة)، و(قلعة الأبطال).

---

(١) انظر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠–١٩٣٨)، ص٩٤ – ٩٧

أما في لبنان فقد برز كرم ملحم كرم (١٩٠٣-١٩٥٩) الذي ألف عدداً من الروايات التاريخية منها: (دمعة يزيد) ١٩٤٦، و(صقر قريش) ١٩٤٨، و(قهقهة الجزار) ١٩٥١، وتتحدث الرواية الأولى عن يزيد ودهاء الخليفة معاوية، أما الرواية الثانية فتدور حول قصة غرامية تمثل الصراع الذي قام بين الهاشميين والأمويين في عهد سليمان بن عبد الملك، والرواية الأخيرة تتناول التاريخ الحديث. إلا أن هذه الروايات لم تسهم بأي جديد، فهي تعتمد على جذب القارئ وتشويقه لغرابة ما تقدمه من أحداث.(١)

ولم تتح للرواية التاريخية في سوريا فرصة تأكيد وجودها في مواجهة تيار جورجي زيدان وزعامته للرواية التاريخية حتى ظهر معروف الأرناؤوط (١٨٩٢-١٩٤٨) الذي أظهر اتجاهاً قومياً واضحاً في أربع روايات تاريخية، الأولى بعنوان (سيد قريش) عام ١٩٢٩ والتي عرض فيها سيرة النبي محمد في ثلاثة أجزاء قاربت الألف صفحة، وكانت روايته الثانية (عمر بن الخطاب) ١٩٣٦، ثم أصدر في عام ١٩٤١ روايته الثالثة (طارق بن زياد)، وأعقبها عام ١٩٤٢ بروايته الرابعة (فاطمة البتول)، وهو في رواياته جميعاً يبدي اعتزازاً كبيراً بالتاريخ العربي الإسلامي.(٢) ولم يكن الاتجاه القومي ظاهراً في تلك المرحلة و"لعل معروف الأرناؤوط يتفرد بوجود الإحساس القومي الذي وجه رؤيته للتاريخ من أحداثه وشخصياته ومغزاه فكراً وحضارة".(٣) ومع ذلك ظلت رواياته من الناحية الفنية تدور في نطاق المرحلة الأولى للرواية التاريخية.

كذلك ظهرت الرواية التاريخية في الأردن عند روكس العزيزي (١٩٠٣-٢٠٠٤) في رواية (أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا) عام ١٩٣٧ وهي تركز على التاريخ الحديث، وتظهر تصدي شيخ الكرك وسليل الغساسنة إبراهيم الضمور لحملة إبراهيم باشا عام ١٨٣٢ التي كانت تهدف إلى السيطرة على بلاد الشام في ظل ضعف الدولة العثمانية، وتبرز في الرواية روح المقاومة والشرف والكرامة التي يدفع البطل مقابلها ثمناً غالياً حيث يضحي بولديه حفظاً وصيانة لشرفه وكرامته، ومن الواضح أن "هدف الرواية هو استنهاض الهمم ودفع النفوس إلى التحدي والإباء والمقاومة وهي بهذا لا تخرج عن إطار الوعظ والإرشاد".(٤)

---

(١) انظر، الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، ص٦٩

(٢) انظر، الأدب العربي المعاصر في سورية (١٨٥٠-١٩٥٠)، ص٢٥٠- ٢٥٢.

(٣) تحولات السرد، ص٦٥

(٤) معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن (١٩٥٠- ٢٠٠٠)، ص٤٦٣- ٤٦٤

ظهرت الرواية التاريخية في المغرب العربي التي تأثرت بمثيلاتها في الشرق العربي، مثل رواية (وزير غرناطة) للكاتب المغربي عبد الهادي بوطالب عام ١٩٦٠، كنموذج للتوثيق التاريخي لسيرة لسان الدين بن الخطيب في صراعه الحاد مع السلطة والطامعين فيها. ويرى الدكتور جميل حمداوي خلو هذه الرواية من التحليل الفني، وهيمنة البعد المرجعي والرؤية العارفة على فضاءاتها وشخوصها وأحداثها، والارتكان إلى الأسلوب التقريري المباشر "فهذا العمل فيه الفائدة التاريخية المحضة أكثر من المتعة الفنية والتشويق الجمالي".[١]

وفي فلسطين، لم تواكب الرواية التاريخية مثيلاتها في الوطن العربي، ولم تظهر في مرحلة مبكرة توازي نشأتها في غيرها من البلدان، وذلك "ليس لأنهم مفصولون عن تاريخهم وماضيهم وحضارتهم، ولكن لأن رؤيتهم للواقع وارتباطهم به فكرياً، ووجدانياً، وفنياً طغى على كل شيء"[٢] فما حصل في فلسطين لم يحصل في أي مكان آخر، فالتخطيط لنهب الأرض، وطرد أهلها منها، وإحلال اليهود الصهاينة محلهم، أمرٌ جلل وخطير لابد من مواجهته بأقصى سرعة، فاصطدم الإنسان الفلسطيني عامة والأديب والمثقف خاصة بواقعه وعمل على مواجهته بكل ما يملك من قوة، وكان هذا الواقع المرير الذي يعايشه لا يدع له فرصة للنظر إلى التاريخ والتفكر فيه، فواقعه يرسم أمام عينيه تاريخ بلاده الذي يرجو أن يكون مشرِّفاً ومشرقا.

بناءً على ما سبق، يمكن القول بأن سليم البستاني، وجورجي زيدان، ومعروف الأرناؤوط، وفرح أنطون، ويعقوب صروف، ومحمد فريد أبو حديد.. وغيرهم يمثلون الجيل الأول من كتاب الرواية التاريخية في الوطن العربي، الجيل الذي اتجه نحو التاريخ إما بغرض التسلية والترفيه وجذب القراء لقراءة الصحف حيناً، وإما بغرض تعليم التاريخ حيناً آخر، وفي كلتا الحالتين لم ترقَ الرواية التاريخية في تلك المرحلة إلى المستوى الفني للرواية الغربية. ومع ذلك فلهذه الروايات أهمية كبيرة؛ فهي تعد مقدمة مهدت الطريق لظهور الرواية التاريخية، وزيادة الاهتمام بها وانتشارها بعد ذلك بشكل أقوى فنياً وموضوعياً.

---

(١) انظر، رواية التوثيق التاريخي http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=87110

(٢) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص١٤١

المبحث الثاني

جورجي زيدان والرواية التاريخية

لعب جورجي زيدان دوراً كبيراً في نشأة الرواية التاريخية وتطورها في الأدب العربي، وكان إنتاجه الروائي أحسن حالاً وأكثر تماسكاً وجاذبية وتشويقاً ممن سبقه في ذات المجال؛ وقد حقق له ذلك شهرة واسعة على مستوى العالم العربي، حتى عدَّه معظم النقاد رائد الرواية التاريخية في أدبنا العربي الحديث. ويمكن رصد أهم الخصائص التي ميَّزت الإنتاج الروائي التاريخي لجورجي زيدان عن غيره من الكتاب الذين سبقوه فيما يأتي:

١- أنه أول من أسس ونظَّر لهذا الفن.

٢- تحرر من النظام التقليدي في لغة الكتابة، فتخلص من سيطرة المحسنات البديعية من سجع وجناس، وكتب بلغة سلسة بسيطة قريبة من المتلقي العادي.

٣- تخلص من جو النصح والإرشاد الذي كان مسيطراً على فن الرواية التاريخية عند أسلافه.

٤- لم يكثر من التعليقات والمداخلات والاستدراكات في رواياته التاريخية مقارنة بمن سبقه.

٥- عمل على تحديد موضوعاته الروائية، وأحكم حبكتها، فقد قسم رواياته إلى أجزاء يربطها حدث واحد، يتطور حتى يصل إلى نهايته.

٦- اعتمد على تحقيق عنصر الإثارة والتشويق.

٧- مزج بين القصة التاريخية والحكاية الغرامية، الأمر الذي عمَّ وانتشر كأساس للبناء الفني عند أغلب كتاب الرواية التاريخية فيما بعده.

٨- ظهر عنده بوضوح انسجام وتوافق العناصر الفنية للرواية التاريخية من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، وإن كان بشكل تقليدي وبسيط إلا أنه شكل تطوراً فنياً ملموساً على أسلافه من كتاب الرواية التاريخية.

وقد تخصص جورجي زيدان في كتابة الرواية التاريخية منذ بلغ الثلاثين من عمره حتى وفاته، وكان يهدي إلى قرائه كل عام رواية حتى بلغت رواياته التاريخية اثنتين وعشرين، في البداية نشرها مسلسلة على صفحات مجلة "الهلال" في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن

العشرين، ثم صدرت بعد ذلك على شكل كتاب مستقل لكل رواية، وقد أطلق عليها (روايات تاريخ الإسلام) كونها تتناول مراحل التاريخ الإسلامي منذ بدايته حتي العصر الحديث، وقد ركز فيها على عنصر التشويق والإثارة، بهدف حمل الناس علي قراءة التاريخ دون كلل أو ملل، ونشر المعرفة التاريخية بين أكبر شريحة منهم. وهو بذلك "يمثل الرعيل الأول من كتاب القصة التاريخية الإسلامية، وقد جمعت مقومات فنه بين آثار الكاتب والصحفي والباحث التاريخي والأديب".[١]

كانت روايات جورجي زيدان أفضل بكثير من بعض الأعمال المترجمة أو المقتبسة أو المكتوبة التي كانت تنشر على شكل حلقات، وقد لعبت دوراً مهماً جداً في تنشئة جيل من قراء الرواية العربية الحديثة.[٢]

وروايات جورجي زيدان بالترتيب هي: المملوك الشارد ١٨٩١، استبداد المماليك ١٨٩٣، أسير المتمهدي ١٨٩٥، أرمانوسة المصرية ١٨٩٥، فتاة غسان ١٨٩٦، عذراء قريش ١٨٩٨، ١٧ رمضان ١٨٩٩، غادة كربلاء ١٩٠٠، الحجاج بن يوسف الثقفي ١٩٠١، فتح الأندلس ١٩٠٢، شارل وعبد الرحمن ١٩٠٣، أبو مسلم الخراساني ١٩٠٤، العباسة أخت الرشيد ١٩٠٥، الأمين والمأمون ١٩٠٦، عروس فرغانة ١٩٠٧، أحمد بن طولون ١٩٠٨، عبد الرحمن الناصر ١٩٠٩، الانقلاب العثماني ١٩١٠، فتاة القيروان ١٩١١، صلاح الدين الأيوبي ١٩١٢، شجرة الدر ١٩١٣، جهاد المحبين ١٩١٤.

وقد جعل جورجي زيدان الرواية خادمة للتاريخ ومعلمة له، فوظيفة الرواية عنده تعليمية بحتة، وكان بذلك حريصاً على التاريخ، وهو يعلن صراحة أنه يصور التاريخ ليعلمه للناس، ومع ذلك استطاع أن يقدم للقارئ العربي نماذج شيقة من التاريخ في أغلب الأحيان.[٣] وكان رائد هذا الفن في العالم العربي، فوضع رواياته وسرد فيها تاريخ العرب والمسلمين، وتاريخ مصر الحديث وتاريخ الخلافة العثمانية.[٤] ولا تكتفي رواياته بالجانب التاريخي، وإنما لابد وأن تتضمن قصة حب، ومواقف غرام وعشق.[٥] ولذلك قال د. شوقي ضيف: "إن قصص جورجي

---

(١) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص٨٩

(٢) الرواية العربية، ص٥٢

(٣) بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص٣٤

(٤) انظر، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص١٩٣

(٥) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص٩٤

زيدان ليست قصصاً بالمعنى الدقيق، إنما هي تاريخ قصصي تدمج فيه حكاية غرامية، وهو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أي تعديل، ودون أي تحليل للمواقف والعواطف الإنسانية".[١] ولقد كان زيدان شديد الحرص على أن يجعل رواياته مرجعاً تاريخياً بعد تصفيتها من العنصر الغرامي، ومن دلائل ذلك أنه يلخص محتويات كل رواية بعد العنوان مباشرة، وهو لا يشير في هذا التلخيص إلى الجانب الغرامي، ولكنه يشير إلى المحتوى التاريخي والحضاري لروايته، ثم إنه كان يحاول أن يربط كل رواية بالرواية التي تسبقها؛ لكي يحقق الارتباط بينهما، إضافة إلى أنه يشير إلى المراجع التي استمد منها مادته العلمية في كل رواية، وما ذلك إلا لإقناع القارئ وإيهامه بدقته، وبصحة وحقيقة ما يرويه من أحداث تاريخية.

ويرجع سبب اهتمام زيدان بالتاريخ إلى الظروف البيئية والثقافية المحيطة به، حيث كان اهتمام المثقفين في ذلك الوقت منصباً على تعلم التاريخ العربي والتعرف عليه هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى رغبته في جذب الناس إلى قراءة مجلة (الهلال) عن طريق هذا الأسلوب الجديد الذي يربط الحقيقة التاريخية بقصة غرامية جذابة ومشوقة ومسلية في ذات الوقت.

ويرى د. عبد الحميد القط أن جورجي زيدان "يتوخى الموضوعية والصدق التاريخي، مما يحيل صفحاته في كثير من الأحيان إلى ما يشبه صفحات كتب التاريخ، ولكنه مع ذلك يصور المكان والزمان، ويرسم الشخصيات ويدير الحوار بينها، بل ويصور الصراع بينها تصويراً طيباً، وهو يلتزم بنظام الحقبة التاريخية التي تصورها الرواية، وينهي تلك الحقبة عادة بحادثة هامة تكملها الحلقة التالية، فالتاريخ الإسلامي عنده وحدة".[٢] إلا أن هذا الرأي يتعارض مع الحقيقة التي تؤكد بأن زيدان لم يكن موضوعياً، ولم يلتزم بالحقيقة التاريخية التي جعلها حَكَماً على رواياته. فنرى د. إبراهيم السعافين يقول: "إن جورجي زيدان يعمد إلى تغليب فكرته على الحقيقة التاريخية، إذ يظل وفياً للحقيقة التاريخية حتى تصطدم مع فكرته الأساسية، فلا يجد حرجاً في مخالفة التاريخ ليحقق تلك الفكرة".[٣]

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص٢١١
(٢) بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص٣٤
(٣) تحولات السرد، ص٦٥

الخصائص الفنية للرواية التاريخية عند جورجي زيدان:

مثَّل جورجي زيدان طريقة البناء الفني التقليدي البسيط للرواية التاريخية في مرحلة النشأة، هذا البناء الذي سيطرأ عليه الكثير من التحولات الفنية في الروايات التاريخية الواقعية عند نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير، والروايات التاريخية الجديدة عند جمال الغيطاني ورضوى عاشور وأحمد رفيق عوض فيما بعد. وسيتم التعرض للخصائص الفنية للرواية التاريخية عند جورجي زيدان وفق المحاور الآتية:

أولاً: البناء الفني:

إن أول ما يواجه المتلقي في أي عمل روائي هو العنوان، ولذلك أولاه جورجي زيدان أهمية كبيرة، فاختار عناوين رواياته التاريخية بعناية فائقة؛ وذلك بهدف جذب وتشويق القراء لموضوعاته الروائية، وتحقيق غايتي التعليم والتسلية اللذين وضعهما لنفسه منذ البداية. فهو في بعض الروايات يختار العنوان الذي يشير إلى التاريخ مثل: (فتح الأندلس)، و(الحجاج ابن يوسف)، و(الأمين والمأمون) .. الخ، وأحياناً أخرى يختار العنوان الذي يشير إلى الجانب الغرامي مثل: (فتاة غسان)، و(عذراء قريش)، و(غادة كربلاء).. الخ، وفي حالات نادرة يختار العنوان الذي يكشف جانب المغامرة في مثل: (صلاح الدين ومكائد الحشاشين)، و(المملوك الشارد)، و(أسير المتمهدي)، وقد يحتفظ لبعض رواياته بالعنوانين الغرامي والتاريخي مثل: (أرمانوسة المصرية أو فتح مصر)، و(العباسة أخت الرشيد أو نكبة البرامكة). "وهو يصف كل رواية من رواياته بأنها تاريخية غرامية، إلا في بعض الأحوال التي يضعف فيها العنصر الغرامي، ليحل محله عنصر المغامرات في أحوال نادرة فيسميها تاريخية أدبية".(١)

وقد اعتمد جورجي زيدان على البناء التقليدي البسيط للرواية، حيث أثَّر الهدف التعليمي لرواياته التاريخية على تناوله للحدث وتطوره، وتصويره للشخصيات. فالجانب الروائي عنده يقوم على علاقة غرامية بين بطل خيِّر بصورة مطلقة يحب بطلة خيِّرة، وتقوم العقبات والدسائس والمؤامرات بينهما وبين حبهما. وتنتهي هذه العلاقة الغرامية بمجرد الانتهاء من الأحداث التاريخية للرواية .

---

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ – ١٩٣٨)، ص١٠٠

ويبدو أن زيدان قد تأثر في بناء رواياته التاريخية على العلاقة الغرامية بالأدب الشعبي أمثال قصص (ألف ليلة وليلة)، و(سيرة عنتره بن شداد)، و(السيرة الهلالية).. وغيرها، والتي لا تخلو من أمثال هذه العلاقات الغرامية الجذابة والمشوقة.

وتترابط الأحداث ترابطا منطقيا بحيث يتناوب الخط التاريخي مع الخط القصصي، فعندما ينتهي الكاتب من السرد التاريخي ينتقل إلى السرد القصصي، وبعد ذلك يعود إلى السرد التاريخي، وهكذا دواليك مستعملا تقنيتي التلخيص والتذكير لمفاصل السرد واسترجاع اللحظات التاريخية السابقة.(١)

و"العُقد في روايات جورجي زيدان متشابهة، بل إنها توشك أن تكون موحدة، وهو يحاول في بنائه لهذه العقدة أن يخضعها للموضوع التاريخي، ولذلك فهو يفصِّل الموضوع الغرامي على شخصيات تاريخية".(٢) وبالتالي لا يستطيع التحكم في عقدته الغرامية أو الاندفاع فيها؛ لأنه يحتكم إلى أحداث التاريخ ويرتبط بها. فعندما يرتبط الجانب الغرامي بشخصيات تاريخية يقل الاعتماد على عنصر المصادفة والمغامرة، أما إذا كانت الشخصيات غير تاريخية فيمكنه الاعتماد على المصادفة والمغامرة بشكل واسع. ومظاهر الصدف هي "التي تحرك الروايات وتتدخل في حل الأزمات، وتعقيد الموضوع، عندما يريد الكاتب الإطالة. هذه الصدف تكون قاعدة من قواعد الحياة في قصصه، ولكنها ليست قاعدة مطردة في واقع الحياة العادية".(٣) إلا أنه وفي الوقت نفسه تجنب ذلك السيل من المصادفات والأعمال البطولية المبالغ فيها، والتي غمرت روايات المغامرات التي كتبت في سنوات سابقة.(٤)

وكما يتحكم التاريخ في تطور عقدة القصة الغرامية وبنائها، فإنه يتحكم أيضاً في نهايات الروايات، فالنهاية قد تكون سعيدة بانتصار الخير على الشر، وقد تكون النهاية كارثية على أبطال القصة الغرامية، ويتحكم في هذا كله العنصر التاريخي والنهاية الحقيقية لأحداث التاريخ، التي لا يستطيع المؤلف الخروج عليها أو التنكر لها .

---

(١) روايات جورجي زيدان بين التاريخ والتشويق الفني
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7989

(٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ – ١٩٣٨)، ص ١٠٤

(٣) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص٩٦

(٤) الرواية العربية، ص٥٠

"كما أن رغبة جورجي زيدان في تعليم التاريخ تقف دائماً عائقاً في وجه ترابط الحدث الروائي وتسلسله، فهو يفتتح كل رواية بتقديم وصف تاريخي وجغرافي دقيق وعلمي للمدينة التي تدور فيها أحداث الرواية، كما ينتهز الفرص ليحدثنا عن معلوماته عن حضارة العصر الذي تدور فيه الرواية، فارضاً هذه المعلومات على تطور الأحداث في روايته، حتى إن عناوين الفصول في روايته تتأرجح دائماً بين دلالاتها على المعلومات التاريخية وبين دلالاتها على الحدث الروائي".(١)

ثانياً: اللغة:

ظهر من البداية أن غاية جورجي زيدان من كتابة الرواية هي خدمة التاريخ وليس العكس، وقد مال نتيجة لذلك إلى أسلوب لغوي سردي بسيط، قريب من فهم الناس، ليوصل إليهم معلوماته التاريخية بأسلوب واضح سهل وسلس، وقد كانت لغته حقاً أكثر سلاسة من لغة كثير ممن جاءوا بعده، ومن أهم العوامل التي ساعدت زيدان على اتباع هذا الأسلوب اللغوي البسيط اتصاله بالثقافة الغربية، وازدهار الصحافة وعمله بها، وما نجم عن ذلك من اهتمام بالمضمون دون الشكل، فكان الابتعاد عن المحسنات البديعية والبلاغية التي تركز على الشكل فقط، وتم اعتماد لغة فصحى ميسورة وعصرية عذبة الإيقاع تركز على الفكرة والمضمون، إلا أنها "ظلت ذات جرس ورنين في كل سطر، وفي كل رواية، لا تتلون ولا تتشكل بتلون وتشكل المواقف والشخوص والأحداث والأفكار".(٢)

ويقوم جورجي زيدان في رواياته التاريخية بدور الراوي العالم العارف بكل أحداثها وتفاصيلها، وصفات شخصياتها، فيكتفي برؤية سردية واحدة في كل رواياته هي الرؤية من الخلف و ضمير الغياب مصورا الشخصيات بأبعادها النفسية والفيزيائية، ومحركا إياها من منظور علوي ومن خلفية سياسية أو دينية في إطار ثنائية الخير والشر أو الشقاء والسعادة.

وقد أكثر من الوصف على حساب الحوار، ثم إن سرد الأحداث لم يقتصر على الجانب التاريخي فحسب، وإنما تعداه إلى الجانب الغرامي، وهو الجانب الفني الإبداعي، الذي يطلق فيه المؤلف العنان لخياله، ليظهر مدى قدرته على البناء الفني للرواية بأسلوب جميل ومشوق وجذاب. فكانت اللغة تخاطب العقل تارة حين يحضر السرد التاريخي ويعقبه التعليم والإفادة،

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ – ١٩٣٨)، ص١٠٦

(٢) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص٩٤

وتخاطب الوجدان والعاطفة تارة أخرى حين يحضر السرد القصصي ويعقبه الترفيه والتسلية والإمتاع.

السرد عند زيدان يقترن بالحقائق، حتى ليضطر أحياناً إلى أسلوب الخطابة المعتمد على المباشرة في ذكر حقائقه، فيفرد صفحات كاملة لهذا في رواياته، وقد أغرق المؤلف أحياناً في هذا الجانب حتى خرج عن فنية العمل في فصول تتعلق بوصف المدن أو الأحياء الجديدة في بعض البلدان. وهذه الفصول تبدو منفصلة تماماً عن سياق الأحداث اللهم إلا إذا أخذنا في اعتبارنا الجوانب الحضارية من مفهومه لتعليم التاريخ.(١)

وحين يلجأ إلى الحوار مضطراً فإن الشخصيات لا تعبر بالحوار عن نفسها، وإنما تنقل عن طريقه المعلومات التاريخية، وحين تختلف طبيعة الحوار بين الفصحى والعامية، فإن هذا الخلاف ينبع من طبيعة المراجع التاريخية التي يستمد منها الكاتب معلوماته، وحين تقدم الشخصيات في حوارها شيئاً آخر غير المعلومات التاريخية فإنها تعبر عن آراء المؤلف نفسه.(٢)

وأخيراً فإن "النصوص السردية التي كتبها جورجي زيدان تمثل خير تمثيل رواية التشويق الفني للتاريخ؛ لأنها تستقرئ تاريخ الماضي أو الحاضر بلغة سهلة معاصرة من خلال الارتكاز على العقدتين التاريخية والفنية".(٣)

ثالثاً: الشخصيات:

نظرة جورجي زيدان للشخصيات نظرة تقليدية، فهي عنده إما خير مطلق، وإما شر مطلق، شخصيات ذات اتجاه واحد لا تتغير ولا تتبدل، ورواياته تقوم على مغامرة غرامية تصور شخصيتين مثاليتين – بطل وبطلة – يقوم بينهما حب عفيف طاهر ذو هدف سامٍ، إلا أن هذا الحب يتعرض للأذى من شخصية شريرة أخرى تستخدم كل وسائل المكر والكيد والنفاق للتفريق بين هاذين المحبين وأهدافهما السامية .

---

(١) انظر، فن الرواية عند جورجي زيدان (بحث)، ص٢٢٨

(٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ – ١٩٣٨)، ص١١٠

(٣) روايات جورجي زيدان بين التاريخ والتشويق الفني

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7989

ويقدم جورجي زيدان الشخصية للقارئ دفعة واحدة كاملة بكافة تفاصيلها وسماتها، ولا يدع الشخصية تقدم نفسها، أو تظهر صفاتها من خلال تطور أحداث الرواية، مما يضعف دور الشخصية الروائية وإسهامها في تطور الحدث الروائي. وهي شخصيات تاريخية وموضوعية، تُعرض بطريق الوصف والتحليل، ولكن الوصف والتحليل لا يبعثان فيها الحياة حتى تحيا في القصص، ولا ينجح الحوار في إكسابها أبعاد الحياة، لأن الكاتب أراد الوصف وسرد التاريخ دون أن يسعى إلى التحليل الإنساني الكامن وراء التاريخ.(١) وشخصيات "زيدان" تتشابه في خطوطها العريضة، وتتشابه أيضاً في نفسياتها وصفاتها، فهي حين تعبر عن حبها أو عن قلقها تعبر بصورة تكاد تكون متشابهة، فقلق "الرشيد" على عرشه هو نفسه قلق السلطان "عبد الحميد" عليه، وحب كل بطلة هو نفسه حب البطلة الأخرى، حتى إن مواقف الأبطال وتعبيرهم عن شعورهم وانفعالاتهم إزاء الأحداث أو الطبيعة يتشابه في رواياته المختلفة.(٢) ثم إنه لا يقوم بتحليل نفسيات شخصياته الروائية ولا يتعمقها من الداخل، بل يعمل على تعميم المواقف النفسية للشخصيات في تعاملها مع المواقف المختلفة، فتصبح شخصياته بهذه الحالة نماذج عامة من البشر، تمثل قيماً عامة كالحب والإخلاص والشجاعة والوفاء، أو تمثل نقيض هذه الصفات من غدر وخيانة وجبن، دون وجود سمات نفسية خاصة تميز كل شخصية عن الأخرى.

واختلاف الشخصيات في روايات جورجي زيدان يكون في المظهر الخارجي فقط، وهذا الاختلاف يبدو في تأثر الشخصية بحضارة العصر الذي تمثله، ثم في اختلاف العادات والتقاليد الاجتماعية بين الأماكن المختلفة. وما دون ذلك فشخصياته متشابهة في حالات الخير والشر، وطرق التعبير عن المشاعر المختلفة كما ذكر سابقاً. ولا شك أن التمسك بحوادث التاريخ وعدم القدرة على الخروج من سطوته يضعف البناء الفني للرواية بشكل عام، ولا يعطي الكاتب الحرية في الإبداع والابتكار، الأمر الذي يجعل الشخصيات نمطية ثابتة غير متطورة، ولا يستطيع أي كاتب أن يمنحها صفة الحياة داخل العمل الروائي.

رابعاً: المكان والزمان:

أولى جورجي زيدان المكان في رواياته التاريخية أهمية كبيرة، حتى أنه أفرد فصولاً كاملة في رواياته لوصف الأماكن بكافة تفاصيلها من بلدان ومدن وقصور وأديرة .. وغيرها بشكل مباشر، حيث إن أماكن وقوع الأحداث تتحدد بطرق ووسائل علمية، يستقي المؤلف مادتها من

(١) انظر، مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص٩٧

(٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ – ١٩٣٨)، ص ١٠٨

المراجع التاريخية المختلفة التي يذكرها في رواياته. والأماكن عند زيدان مرتبطة بالتاريخ، وهي ليست أمكنة عامة غير محددة المعالم، بل هي أمكنة تاريخية لها دلالة في تطور الحدث لكن بشكل تقليدي مباشر بسيط وسطحي، حيث يكون وصف الأماكن منفصلاً ودخيلاً على الأحداث، ويكون لذلك أثر سلبي واضح على البناء الفني للرواية. وعادة ما ينتقل الحدث من مكان لآخر، وقلما يبقى الحدث في حدود مكان مدينة واحدة، فتنتقل شخصيات وأحداث الروايات بين مصر وبلاد الشام وشبه الجزيرة العربية وتركيا .. وغير ذلك، وهو بذلك يعرض للبيئة العربية والحضارة الإسلامية ويصورها بشكل كلي حيث اليسر والسهولة في التنقل والترحال، والتشابه الكبير في الشكل المعماري وما يحمل ذلك من إيحاءات تعزز الوحدة الجغرافية والمكانية والحضارية. "وتوزع الحدث بين أكثر من مكان، وتعرضه لأكثر من بعد أدى إلى قدر من الاتساع الزماني، ولكنه لا يطول ليشمل حياة جيل مثلاً، ولكنه يطول ليتسع لالتقاء أكثر من بعد تاريخي، يمكن للمتلقي فيه أن يعايش حقبة متكاملة حدثياً ومكانياً وزمانياً".(١)

والزمن في روايات زيدان تقليدي، زمن خطي تتابعي مستقيم يسير في اتجاه واحد من البداية حتى النهاية، مع وجود بعض الأنماط السردية التي توظف البعد الزماني مثل الاسترجاع، حيث العودة بالحدث الروائي إلى الزمن السابق والرجوع إلى الوراء والذكريات التي تركت أثراً في النفس في الأولى، والاستباق الذي يتعلق بالذكر أو التمهيد لبعض الأحداث التي يمكن أن تحدث في المستقبل. ويرتبط البعد الزماني عند زيدان بشكل عام بالزمن التاريخي حيث التسلسل المنطقي للأحداث دون تقطيع أو بتر.

ولا شك أن جورجي زيدان أحد رواد الرواية العربية بشكل عام، والرواية التاريخية بشكل خاص، وقد سبق أبناء جيله وتفوق عليهم في توظيفه للعناصر الفنية للعمل الروائي من حيث استخدامه للغة، ورسمه للشخصيات، وتناوله للزمان والمكان، وعرضه للصراع والقصة الغرامية في جو من التشويق والإثارة والجاذبية. فكان له أسلوبه وبصمته الخاصة التي أثَّرت في معظم من جاء بعده من كتاب وروائيين ممن اتبعوا أسلوبه وحاولوا تقليده وساروا على نهجه.

---

(١) فن الرواية عند جورجي زيدان (بحث)، ص١٩٨

مآخذ النقاد على روايات جورجي زيدان من الناحية الفنية:

رغم تميُّز جورجي زيدان على كُتَّاب الرواية التاريخية الذين سبقوه وعاصروه من الناحية الفنية إلا أن رواياته تعرضت –رغم كثرة المعجبين بها– لهجوم شرس ولكثير من الانتقادات على مستوى الشكل الفني، حيث يجمع معظم النقاد على ضعف وضآلة العنصر الفني في روايات جورجي زيدان التاريخية، حتى أن بعضهم نفى عنها صفة الروايات لعدم التزامها بقواعد الرواية الفنية.

أخذ معظم النقاد على جورجي زيدان تعليمية هدفه الروائي، وعدوا ذلك أحد العيوب الفنية الظاهرة في رواياته، فالرواية قد تعتمد على التاريخ إلا أنها لا تكون خادمة له كما أراد لها، فهو يلتزم بالتاريخ التزاماً حرفياً – على حد زعمه – ويستشهد بنصوصه، ويذكر المراجع التي يعتمد عليها، كما لو كان بصدد إعداد بحث تاريخي، لقد أراد أن يكون معلماً للتاريخ القديم، بمثل ما كان معلماً لتاريخ آداب اللغة العربية. وهو بذلك يأخذ الرواية إلى منحى آخر غير منحاها، وطبيعة أخرى غير طبيعتها الفنية الخيالية.

ويرى الباحث أنه لا يصح اعتماد الرواية بأي حال كمرجع للتاريخ، فهي بذلك تتخلى عن عنصر أساسي من عناصرها ألا وهو الخيال الفني، ولا عيب في أن تعتمد الرواية على حدث تاريخي بشرط أن توظفه بناحية فنية دلالية ولا تلتزم بحرفية التاريخ، ومشكلة جورجي زيدان أنه ربط نفسه بالتاريخ، وجعله حَكَماً على أعماله، وجعل من رواياته مراجعاً للتاريخ وهذا يضعف العمل الروائي.

وتتمثل أهم مظاهر الضعف الفني في روايات زيدان التاريخية فيما يأتي:

١- اضطراب البناء الفني العام لكل رواية من رواياته، حيث التنافر بين الأشخاص والأحداث، مما أحدث شرخاً كبيراً في هذا البناء، والسبب في ذلك هو عدم حرص الكاتب على عرض حقيقة الشخصية التاريخية.

٢- عدم قدرة الكاتب على التغلغل في أعماق شخصياته التاريخية والخيالية، والاعتماد على وصف الشخصيات من الخارج فقط.

٣- إخفاق الكاتب في استخدام عناصر التشويق في رواياته، لأنه يعمد إلى مفاجآت ومصادفات رخيصة لا يتقبلها العقل ولا يرضى بها الفن الروائي السليم، ولأنه يعتمد

دائماً على القصة الغرامية المتشابهة في كل الروايات، ويركز على الوصف الحسي الظاهري فقط دون تحليل.

٤- ضعف أسلوب الكاتب واضطراب لغته وتفكك جمله وعباراته، فهو يعرض أحداثه وشخوصه بأسلوب بعيد عن البناء اللغوي السليم والتركيب الصحيح بالرغم من استخدامه للكلمات العربية الفصيحة في رواياته كلها، إلا أنه يغلب عليه الأسلوب الصحفي. واللغة عنده متساوية مع جميع الشخصيات، وهذا عيب كبير يؤدي إلى عدم الانسجام بين العبارات والجمل وبين الأشخاص الذين ينطقون بها.(١)

٥- لم يتقيد بالتسلسل الزمني لأحداث التاريخ؛ حيث إن تسلسل الروايات وترتيبها حسب زمن كتابتها ونشرها لا يتوافق مع الترتيب الزمني لوقوع أحداثها تاريخياً، وهذا يدل على أن الكاتب لم يكن معنياً بالتسلسل التاريخي للأحداث في رواياته، بقدر ما كان معنياً بانتقاء بعض الأحداث التاريخية التي تخدم فكرته الأساسية وهدفه الحقيقي من جراء كتابة هذه الروايات.

٦- تصرفه في أحداث وشخوص التاريخ الإسلامي بالتغيير والتبديل والتقديم والتأخير، مما جعل تلك الروايات تفقد أهم ركيزة فنية للرواية التاريخية الإسلامية، ألا وهي الموضوعية القائمة على إيجاد التوازن بين الإبداع الفني والصدق التاريخي.

وقد يربط البعض ضعف الناحية الفنية عند زيدان بعامل الريادة لهذا الفن الأدبي المستحدث، في محاولة لتبرير موقفه والدفاع عنه، وكان من الممكن قبول ذلك إذا اتسمت هذه الروايات بالصدق الفني في التعامل مع التاريخ، أما والواقع خلاف ذلك فلا يمكن قبول أو تبرير تزييف حقائق التاريخ وتحويرها؛ لما في ذلك من إساءة بالغة لأمتنا العربية والإسلامية وتاريخها العظيم.

مظاهر انحراف جورجي زيدان في تناول موضوعات التاريخ الإسلامي:

ادعى جورجي زيدان أن غايته من كتابة الرواية التاريخية هي تعليم التاريخ، وتبني الحقائق التاريخية وتقديمها في صورة فنية وجذابة، إلا أن النظرة الدقيقة الفاحصة لإنتاجه الروائي تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه لم يكن صادقاً في مسعاه، حيث إنه لم ينصف العرب والمسلمين في رواياته التاريخية، وقدَّمهم في صورة سلبية سيئة ومنفرة، فقد كان ينتقي بعض

---

(١) انظر، وقفة مع جورجي زيدان، ص٧٧ – ٨٦

المواقف التاريخية ويحوِّرُها؛ لتخدم فكرته الأساسية التي تنال من التاريخ العربي الإسلامي وتشوهه، وهو بذلك يفتقد روح الحيادية والموضوعية التي جعلها أساساً لرواياته التاريخية.

ومن أهم مظاهر انحراف زيدان عن حقائق التاريخ العربي والإسلامي:

١- تركيزه على فترات الاضطراب والقلق السياسي في التاريخ العربي الإسلامي، فتناول مواضع الفتن والصراعات والحروب الداخلية.

٢- عدم التعرض لأي موقف من مواقف البطولة والعزة والشرف للتاريخ الإسلامي ولشخصياته العظيمة، بل على العكس لم يذكرها وكأنها لم تكن.

٣- اهتم بصنع شخصيات وأحداث خيالية تأخذ الحيز الأكبر من أعماله؛ وذلك هرباً من حقائق التاريخ الإسلامي الناصعة.

٤- تأثر في نظرته إلى العالم الإسلامي ببعض المؤرخين الغربيين، من حيث إنصاف الشعوب الأعجمية ووضع هالات من القداسة والمثالية حول الأديرة والرهبنة، مع إضفاء صفات الغدر والخيانة والوصولية على الشخصيات الإسلامية.

٥- كان يكتب الرواية التاريخية الإسلامية بما يتلاءم مع معتقداته النصرانية المسيحية، ومنطلقاته النفسية والفكرية الساخطة والحاقدة على التاريخ العربي الإسلامي، فعمل على تدمير الشخصية الإسلامية، وقطع صلة المسلمين بتاريخهم العظيم.

٦- احتذى حذو المستشرقين في شبهاتهم، فالرهبان هم الذين علموا النبي صلى الله عليه وسلم، وأن الإسلام لم ينتشر إلا بحد السيف وسفك الدماء، وأنه لا يشجع على الحرية الفكرية، كذلك ذكر بطش وظلم وجشع العرب والمسلمين وإثارة الشكوك حول فتوحاتهم، فما كانت حروبهم إلا للسلب والغنيمة.

٧- الاعتماد على مصادر تاريخية شكَّك فيها المؤرخون، مثل كتاب الأغاني الذي جعله مرجعاً رئيساً في معظم رواياته على الرغم من كونه كتاب أدبي فيه الكثير من القصص المختلقة، والإهمال التام للمصادر الدينية التي لا يمكن إغفالها لشخص يكتب عن الإسلام وفرقه، والاكتفاء بمصادر المستشرقين.

٨- ضعف الأمانة العلمية، وعدم تحري الدقة في ذكر المصادر والمراجع التي اعتمد عليها في رواياته، فإن أشار إلى مرجع ونقل فقرة نقلها مشوهة دون ذكر الجزء أو الصفحة أو الطبعة، وما ذلك إلا لإيهام القارئ بموضوعيته.

٩- شوه العديد من سِيَر الصحابة الكرام أمثال: عمرو بن العاص، وعثمان بن عفان، وعلي بن أبي طالب -رضي الله عنهم- بالإضافة إلى تشويه سيرة أم المؤمنين

السيدة عائشة -رضي الله عنها- والعديد من الشخصيات التاريخية البارزة مثل: سيرة عبد الرحمن الغافقي، وسيرة المنصور، وأمير المؤمنين هارون الرشيد، وأخته العباسة، وسيرة المعتصم، وأحمد بن طولون.. وغيرهم.

١٠- عمل على نشر وإثارة النعرات والأحقاد والفتن الطائفية، وخاصة بين السنة والشيعة في روايات مثل: عذراء قريش، وغادة كربلاء، وأبو مسلم الخراساني، والأمين والمأمون، وصلاح الدين الأيوبي.

١١- جعل تاريخنا العربي مليئاً بالدسائس والوشايات والجواسيس واللصوص والظالمين وقطاع الطرق، ولقد تكررت مثل هذه العبارات كثيراً في رواياته.

١٢- جعل وراء الأحداث غانيات فاتنات، ملكات جمال، ممشوقات القوام، ممتلئات الجسم، مستديرات الوجه كالبدر، جمعن بين لطف النساء وحزم الرجال وشجاعتهم، يتنقلن بخفة متناهية بين بلد وبلد وبين فئة وأخرى ليسيِّرن الأحداث في تاريخنا العربي الإسلامي.

بناءً على ذلك فإن جورجي زيدان لم يحسن انتخاب الأحداث التي تصلح لأن تكون المادة الخام لعمله، ولم يختر الزاوية المؤثرة التي ينظر من خلالها إلى قارئه. و "لو أنه أعمل فكره وأمعن النظر طويلاً في المادة التاريخية المتوفرة لديه، ثم تناولها بحس الفنان وبروح الناقد، ومن زاوية صاحب الرأي، الذي يريد أن يقول من ورائها شيئاً لاستطاع أن يبلغ مرتبة الكتاب العالميين الذين سبقوه إلى ارتياد هذا الطريق".(١)

لقد كانت الغاية التي توخاها هي تحقير الأمة العربية، وإبداء مساويها، وتمييع تاريخها وتفسيره تفسيراً جنسياً فرويدياً، ومن أجل ذلك تعمد التحريف والدس والتشويه، وتعمد فساد الاستنباط مع الطعن المدروس للتاريخ العربي الإسلامي.(٢) ومما لا شك فيه أن روايات جورجي زيدان "قد أحدثت في نفوس الناشئة شكاً قاتلاً في سلامة تاريخهم، وأفقدت الكثير منهم الثقة في نيات بعض أبطال الإسلام الذين بذلوا نفوسهم نصرة لدينهم، وحفاظاً على أمتهم، وذلك ما لا يخطئه الدارس المنصف لرواياته التاريخية"(٣) الأمر الذي أثار حفيظة الكثير من النقاد والمؤرخين على زيدان وشكَّك في مصداقيته.

---

(١) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص٩٤

(٢) جرجي زيدان في الميزان، ص٣٠٧

(٣) وقفة مع جورجي زيدان، ص ٧٥

يظهر مما سبق أن نظرة جورجي زيدان للتاريخ العربي الإسلامي لم تكن بدافع الغيرة على هذا التاريخ أو الحرص عليه، وإظهار ما فيه من أمجاد العرب ووحدتهم وفتوحاتهم وانتصاراتهم، بل إنها لم تحمل أي إحساس قومي تجاه هذا التاريخ المجيد، فهي مليئة بمعالم التشويه لكثير من أحداثه ووقائعه، وقد عملت على الإساءة للتاريخ العربي الإسلامي بشكل مقصود، وكأن هذا التاريخ لا يحمل سوى الصراعات والفتن والمفاسد، وسيظهر ذلك بشكل جلي وواضح في أثناء تحليلنا لرواية (صلاح الدين الأيوبي) في الصفحات القادمة، والتي ستبيِّن بكل وضوح مدى تحريف زيدان للحقائق التاريخية، ومدى تشويهه للشخصيات التاريخية الكبيرة ذات المكانة العظيمة في الوجدان العربي والإسلامي.

لا شك في أن هذه النظرة السلبية للتاريخ العربي والإسلامي لم تستمر طويلاً بعد جورجي زيدان؛ وذلك بسبب ظهور عدد من كُتاب الرواية التاريخية الذين عملوا على إحياء التاريخ العربي والإسلامي في عصوره المشرقة أمثال علي أحمد باكثير والذي سنتعرض له بالتفصيل في الفصل الثاني إن شاء الله –تبارك وتعالى– وربما كان هذا هو التحول الأهم في الرواية التاريخية من حيث الموضوع، وأسلوب التناول.

رواية (صلاح الدين الأيوبي) نموذجاً:

تتعرض الرواية لنهاية الدولة الفاطمية وعهد آخر خلفائها في مصر وهو الخليفة العاضد، وبداية الدولة الأيوبية على يد السلطان صلاح الدين الأيوبي، بالإضافة إلى أنها تصف طائفة الإسماعيلية المعروفة بجماعة الحشاشين في ذلك العصر .

ويبدو من بداية الرواية تأثر جورجي زيدان بفن المسرحية، حيث إنه يذكر أبطال الرواية في الصفحة الثانية مباشرة وهذا ليس مطلوباً في الفن الروائي، بقدر ما هو مطلوب في المسرحية. ويذكر بعد ذلك – في نفس الصفحة – المراجع التاريخية التي اعتمد عليها في روايته، وذلك لإيهام القارئ بصدق الأحداث التي يسردها، والمواقف التي يتعرض لها.

وتحت عنوان (فذلكة تاريخية) يربط جورجي زيدان بين الأحداث التي انتهت بها رواية (فتاة القيروان) وأحداث رواية (صلاح الدين الأيوبي) ذاكراً كيفية دخول الفاطميين مصر وسيطرتهم عليها واستقلالهم عن الدولة العباسية إلى أن ضعفت دولتهم وسيطر صلاح الدين على حكم مصر .

وتمثل الرواية صراعاً على الحكم والسيطرة على مصر بين كل من الخليفة العاضد آخر خلفاء الدولة الفاطمية، ووزيره صلاح الدين صاحب القوة الفعلية، وأبي الحسن ذلك المخادع الذي ادعى النسب العلوي، وكان يتقرب من الخليفة العاضد وينافقه ويحاول مصاهرته ليتسنى له بذلك حكم مصر دون منافس. إلا أن الخليفة يموت، ويتمكن صلاح الدين من فرض سيطرته على مصر، وتفشل كل محاولات ومخططات أبي الحسن وأعوانه في الانقلاب على صلاح الدين. وتنتهي الرواية بمقتل أبي الحسن على يد عماد الدين وهو أحد رجال صلاح الدين الأقوياء والمخلصين.

وقد تطورت أحداث الرواية في ظل القصة الغرامية التي جمعت بين سيدة الملك أخت الخليفة العاضد، وعماد الدين أحد أتباع صلاح الدين، والذي تمكن من إنقاذ سيدة الملك من الخطف والموت على يد بعض اللصوص، فتعلق قلبها به وأحبته، إلا أنه اعترض هذه العلاقة الكثير من المنغصات والمكائد من أبرزها الفروق الطبقية، وسفر عماد الدين في مهمة خاصة، وكذلك ما يقوم به أبي الحسن من دسائس ومحاولات حثيثة للتفريق بين الحبيبين، وكانت النهاية السعيدة والتي تكللت بالقضاء على كل المتآمرين والمنافقين ثم الزواج بين سيدة الملك وعماد الدين بمباركة صلاح الدين.

وعلى الرغم من أن عنوان الرواية (صلاح الدين الأيوبي) إلا أننا لا نكاد نجد صلاح الدين في الرواية، فيظهر أن لجورجي زيدان صلاح دين آخر، يختلف عن ذلك البطل العظيم الذي نعرفه ونتمنى عودته. إن هذا العنوان يوحي بالكثير إلى المواطن العربي، إنه يأخذه إلى عصر الوحدة والتمكين، عصر الانتصارات، عصر تحرير مدينة القدس الشريف التي بقيت تحت احتلال الصليبيين ما يقرب من مئة عام، وحررها الناصر صلاح الدين. ومع ذلك لم تتعرض الرواية لأيٍّ من هذه الموضوعات وكأنها لم تكن. إن صلاح الدين لم يُخلد في التاريخ العربي الإسلامي إلا لتحريره بيت المقدس من يد الصليبيين، ولولا هذا لما ذكره أحد. فكيف أغفل جورجي زيدان هذا الحدث وكأنه لم يكن؟ وكيف يُعَلِّم جورجي زيدان التاريخ بهذه الطريقة التي تبتره وتزيف حقائقه؟!. ولا شك في أن تجاهل زيدان للكثير من المواقف الحقيقية المشرفة والمرتبطة بالتاريخ العربي والإسلامي تحمل الكثير من الإيحاءات والدلالات التي تعبر عن شخصية الكاتب، تتمثل أهمها في:

١- افتقاد الكاتب للروح القومية، ومجافاته للفكر الإسلامي.

٢- عنصريته وتعصبه لأبناء جلدته من المسيحيين والنصارى.

٣- عدم صدق دعواه في تعليم التاريخ بحيادية وموضوعية.

ولا يكتفي جورجي زيدان بتجاهل الحقائق والأحداث التاريخية التي خلدت ذكر صلاح الدين في التاريخ العربي الإسلامي فقط، بل يعمل على تشويه صورته، وتشكيك المتلقي العربي في تاريخه من خلال وسمه بعدد من الصفات الدنيئة مثل:

١ – الوصولية:

حيث تصور الرواية شخصية صلاح الدين على أنها شخصية وصولية ليس لها هم إلا الوصول إلى الحكم، فعندما طلب منه والده نجم الدين بيعة الخلافة العباسية، اشترط أن يكون هو حاكم مصر لا أن يكون تابعاً لنور الدين أمير دمشق. فيقول على لسان صلاح الدين: "إني قد دبرت أمر مصر، ونظمت شؤونها بسيفي وتدبيري، وبسيف عمي من قبلي، ونور الدين جالس في قصره بدمشق، ومملكته واسعة، ومماليكه كثيرون. فهل من العدل أن تكون مصر له أيضاً ونبقى نحن من خدمه أو قواده؟ ما الذي يمتاز به نور الدين عنا؟ هل ابتاعنا بماله؟ نحن لسنا مماليكه .. إننا قواد .. وهذه مصر يستحيل عليه إخضاعها بدوني .. فأنا لا أبايع للخليفة العباسي إلا بشرط أن أكون أنا صاحب مصر وليس نور الدين".[١] وانظر أيضاً: "بات صلاح الدين تلك الليلة كعادته وهو يفكر في أمر مصر، ومطامعه فيها، حتى غلب عليه النعاس فنام".[٢]

٢ – العنصرية:

تظهر في الرواية النزعة العنصرية، حيث يصف جورجي زيدان صلاح الدين ووالده وجنوده أكثر من مرة بـ (الكردي أو الأكراد)، وفي ذلك تلميح للعنصرية، كما تظهر عنصرية صلاح الدين بشكل واضح في قول الخليفة العاضد: "إن يوسف صلاح الدين عزل قضاة مصر لأنهم من شيعتنا، وولى قضاة شافعية على مذهبه".[٣] وأحياناً يعمل الكاتب على التقليل من قيمة الشخصية والحط من شأنها أيضاً من منطلق عنصري كالذي يظهر في قول الراوي: "وصار النفوذ إلى هذا الكردي" وفي نفس الصفحة: "وقد يكون هذا الكردي أحسن منه".[٤] وأيضاً قوله: "والبسطاء يستغربون خروج الخليفة لاستقبال ذلك الكردي".[٥] وغير ذلك كثير في

---

(١) صلاح الدين الأيوبي (رواية)، ص٣٣

(٢) صلاح الدين الأيوبي، ص١١٥

(٣) صلاح الدين الأيوبي، ص٣٨

(٤) صلاح الدين الأيوبي، ص١١

(٥) صلاح الدين الأيوبي، ص٢٠

ثنايا الرواية، ولا جدال في أن إثارة مثل هذه النعرات الطائفية يحمل خطراً كبيراً على مستوى الفرد والجماعة في الماضي والحاضر.

٣- الكذب:

تحامل جورجي زيدان على صلاح الدين، وأظهره بمظهر الكاذب المدعي لما ليس فيه عند الحاجة، من أجل تحقيق ما يصبو ويطمح إليه في حكم مصر. لننظر إلى قوله: "وأدرك صلاح الدين أنه يهون عليه ادعاء الخلافة بزواجه بأخت الخليفة، وإذا لزم النسب القرشي انتحل له نسباً فيهم".(١) وفي موقف آخر يكذب على نور الدين، ويتركه وحده يحارب الصليبين ويعود إلى مصر؛ حتى لا يتفرغ له نور الدين إذا تمكن من هزيمة الصليبيين. انظر: "وأشار عليه أن يرجع لمصر بحجة ينتحلها".(٢) ، ثم: "فرجع مولانا السلطان إلى مصر، وكتب إلى نور الدين يعتذر باختلال الديار المصرية لأمور بلغته عن بعض شيعة العلويين، وأنهم عازمون على الوثوب عليها".(٣)

٤- السذاجة وضعف الشخصية:

حرص جورجي زيدان على إظهار صلاح الدين كشخصية ضعيفة وساذجة، يسهل التأثير عليه وتوجيهه، ومن ذلك قوله: "إن عيسى الهكاري لما خرج من دار العلم سار تواً إلى صلاح الدين، وأسرع في مقابلته على انفراد في خلوة، وتطرق في الحديث إلى خطبة أخت الخليفة، وأقنعه بما تقدم من الأدلة السياسية.. فاستحسن صلاح الدين رأيه، واستمهله ليشاور أباه فنهاه عن مشورته".(٤) ويظهر مما سبق سهولة إقناع صلاح الدين، ثم بعد ذلك وبالرغم مما حققه ووصل إليه من مكانة يشاور أباه في كل صغيرة وكبيرة، والذي ينهاه عن ذلك هو عامله وأحد رجاله، فمن ذا الذي ينهى الآخر؟. وفي الصفحة نفسها يقول الهكاري مخاطباً صلاح الدين: "لا أعهدك ضعيف العزم يا مولاي".(٥) ومن سذاجة صلاح الدين وتسرعه أنه يعقد اجتماعاً لمعظم قواده وأهله؛ ليعرض عليهم رسالة نور الدين التي يهدده فيها بالحرب وكيفية الرد عليها، ويعلن موقفه الرافض للرسالة بصراحة أمام الجميع، غير مقدرٍ أنه قد يكون أحد

(١) صلاح الدين الأيوبي، ص١٠٩

(٢) صلاح الدين الأيوبي، ص١٦٥

(٣) صلاح الدين الأيوبي، ص١٦٥

(٤) صلاح الدين الأيوبي، ص١٠٩

(٥) صلاح الدين الأيوبي، ص١٠٩

الحاضرين عيناً لنور الدين. لننظر إلى قول نجم الدين مخاطباً ابنه صلاح الدين: "بأي عقلٍ فعلت هذا يا يوسف؟ أما تعلم أن نور الدين إذا سمع عن عزمنا على منعه ومحاربته وجه هجومه إلينا وحينئذٍ لا نقوى عليه".(١)

٥ – النسوية:

حيث يبدي جورجي زيدان نظرة صلاح الدين للنساء، فهي نظرة حسية جسدية تحمل بعداً جنسياً، فعندما سأله أبوه: هل تعرف الفتاة؟ قال: "قيل لي أنها بارعة الجمال".(٢) وقد حصر الكاتب بذلك اهتمام صلاح الدين –بالنسبة للنساء– بجانب الجمال فقط، دون أن يظهر أي اهتمام بالجوانب الأخرى الدينية أو الأخلاقية، وبالتأكيد هذا الكلام لا يتماشى مع ما ذكرته كتب التاريخ عن هذا القائد التقي الورع المجاهد.

ويبدو من خلال كل ما سبق، أن شخصية صلاح الدين في الرواية لا تمثل أي رمزٍ للبطولة، بل على العكس، فقد كانت مثالاً للوصولية والاستغلال والكذب والادعاء بالإضافة إلى التسرع والسذاجة والنسوية. وتمثلت البطولة الحقيقية في شخصية خيالية، وهي شخصية "عماد الدين" الذي يحمل صفات الخير والشجاعة والتضحية، ذلك الجندي الذي يضحي بحياته من أجل قائده، ولا يستسلم لأي إغراء بالحياة الآمنة الهانئة المستقرة مع أميرة مثل سيدة الملك عندما صارحته بحبها وعرضت عليه الزواج بها(٣)، إلا أنه رفض ذلك مقدماً واجبه تجاه قائده "صلاح الدين" على أي اعتبار آخر، واستمر في إخلاصه له حتى نهاية الرواية.

وهكذا تأتي الرواية خبراً عن شخصية خيالية، هي شخصية "عماد الدين"، وشخصية تاريخية هي شخصية "سيدة الملك" والتي لم يوفق "جورجي زيدان" في اختيارها، فقد وجد أ. شوقي أبو خليل صاحب كتاب (جورجي زيدان في الميزان) أن في هذه الرواية خطأ فادح يكفي لنقضها وتدميرها من أرومتها، ومن أساس فكرتها، ويجعلها خيالاً في خيال ودجلاً في دجل، مع تشويه لبعض الحقائق التاريخية وهذا الخطأ التاريخي يتمثل في شخصية (سيدة الملك) التي جعلها المؤلف عموداً فقرياً للرواية وللقصة الغرامية بالتحديد، وقد وصفها بأنها أخت الخليفة الفاطمي العاضد، مع أنها كانت أخت الحاكم بأمر الله الفاطمي صاحب مصر، والذي سبق العاضد بما يزيد عن قرن ونصف من الزمان. وقد توفيت سيدة الملك سنة

(١) صلاح الدين الأيوبي، ص١٦٩

(٢) صلاح الدين الأيوبي، ص١٢٧

(٣) انظر، صلاح الدين الأيوبي، ص١٤٢– ١٤٧

٤١٥هـ/١٠٢٤م أي قبل قيام دولة الأيوبيين بكثير، وقبل العاضد بكثير، فالعاضد خلع سنة ٥٦٧هـ. فسيدة الملك ليست أخت العاضد، لقد كانت عظامها رميماً قبل العاضد بقرن ونصف. فكيف نسجت الرواية على هذا الخطأ التاريخي؟.(١) وهذا إن دلَّ فإنما يدلُّ على عدم دقة "زيدان" في تعامله مع شخصيات التاريخ الإسلامي، بالإضافة إلى ابتعاده عن الموضوعية والصدق في تناوله للأحداث التاريخية.

أما لغة الرواية فإنه يغلب عليها سيطرة الأسلوب السردي التقريري المتأثر بالأسلوب الصحفي، إضافة إلى ما تتصف به هذه اللغة من اليسر والسهولة والوضوح في العرض، بعيداً عن سيطرة البديع الذي كان شائعاً في نثر ذلك الزمان. وقد أكثر جورجي زيدان من الوصف في الفصول الأولى من الرواية مما أسهم في تبطئة السرد بما ليس له داعٍ، مثل المبالغة في وصف القصور، ووصف موكب الخليفة العاضد وفرسه وعمامته، وموكب صلاح الدين والأماكن بشكل عام.(٢) ومن الجدير بالذكر إن الوصف المكاني عند زيدان كان وصفاً جغرافياً عاماً لا يسهم في تطور الأحداث، ولا يعكس الحالة النفسية للشخصيات الروائية كالذي نراه في الرواية التاريخية الجديدة عند جمال الغيطاني وأحمد رفيق عوض وغيرهم.

وقد كانت لغة الحوار فصيحة مبسطة كلغة السرد والوصف، ولم يهبط بالحوار إلى العامية أو الابتذال. إلا أن هذا الحوار لم يعبر عن شخصيات أصحابه، ولم يتعمق نفسياتهم، ولم يسهم في تحليلها والكشف عن بواطنها، فكان بذلك سطحياً وعاماً.

وقد اعتمد جورجي زيدان في روايته على تقنية الرؤية من الخلف واستخدام ضمير الغائب بشكل عام، فهو على علم ومعرفة بكافة أحداث الرواية وتفاصيلها، وصفات شخصياتها الظاهرة والباطنة، وتاريخها وحاضرها ومستقبلها، ولذلك نراه يكثر من التدخل والتعليق على الأحداث والشخصيات، وإبداء وجهة نظره فيها، مثل قوله: "والدولة في أواخر أيامها تروج فيها السفاسف والمظاهر، ويتعلق أصحابها بالأوهام دون الحقائق، وبالقشور دون اللباب... فيصبح أكثر ما يعول الناس على المظاهر"(٣) وأيضاً قوله: "والمرء إذا رغب في شيء وإن كان بعيداً عنه، فإن رغبته فيه تريه إياه قريباً"(٤) وكذلك قوله: " وليس من شيء كالسخاء يحبب صاحبه إلى الناس

(١) انظر، جرجي زيدان في الميزان، ص٢٥١- ٢٥٢
(٢) صلاح الدين الأيوبي، ص١٤- ٢٤
(٣) صلاح الدين الأيوبي، ص٦٦
(٤) صلاح الدين الأيوبي، ص٢٥٢

مهما يكن فيه من العيوب... ولو علم الأغنياء ما يغطيه الكرم من عيوبهم، لكرهوا البخل وبعدوا عنه، وكما يذهب الكرم بعيوب الأغنياء، فالبخل يلصق بهم عيوباً ليست فيهم"(١) وغير ذلك كثير، فما فائدة هذه المداخلات في البناء الفني للرواية؟ إن مثل هذه المداخلات تضعف البناء الفني، وتقلل من ترابط الأحداث وتماسكها، ولا قيمة لها إلا إذا كانت بغرض التعليم وإظهار المعرفة والثقافة بأحوال الناس وعاداتهم. وقد تجاوزت كل من الرواية التاريخية الواقعية والجديدة مثل هذه العيوب الفنية، فطورت من أساليب وتقنيات السرد الروائي ولم تكتف بسارد واحدٍ للأحداث، بل منحت الشخصيات الحرية في التعبير عن نفسها وابتعدت عن المداخلات والتعليقات غير المفيدة في العمل الروائي.

ويُكثر جورجي زيدان في روايته كذلك من الاعتماد على المصادفات التي تسهم في تطور الأحداث وربطها واتساعها، هذه المصادفات التي رفضتها فيما بعد الرواية الفنية الواقعية التي تعتمد على مبدأ العلِّية أو السببية في تطور أحداثها، كما أنكرتها الرواية الجديدة التي تقدر القارئ وتحترمه ولا تسعى إلى تصغيره بمثل هذه الأساليب التقليدية. وقد انتشرت المصادفات في أعمال جورجي زيدان التاريخية، ومن أمثلتها في رواية صلاح الدين الأيوبي تلك المصادفة التي أوجدها الكاتب عندما رغبت "سيدة الملك" في رؤية محبوبها "عماد الدين" مع استحالة ذلك، فإذا بسرداب تحت الأرض يمتد من مكان قريب من مقر إقامة "عماد الدين" إلى غرفة قريبة من مخدع "سيدة الملك" يمكنهما من اللقاء.(٢) وكذلك المصادفة في تمكن "أبي الحسن" من الفرار من قبضة جنود "صلاح الدين" الذين هجموا عليه وعلى المتآمرين في الدار التي كانوا مجتمعين فيها، وقد تم القبض على جميع المتآمرين، ولم يتمكن أحد من الفرار إلا "أبو الحسن" دون أن يتطرق الكاتب لذكر طريقة هروبه وفراره رغم الحصار الشديد.(٣) والمصادفة أيضاً في مقابلة "عماد الدين" لـ "سيدة الملك" وإنقاذه لها من الخطف على يد اللصوص، وإعطائه إياها خصلة الشعر التي توقع أن تكون لها وصدق حدسه في ذلك.(٤) ثم المصادفة العجيبة التي تجمع في نهاية القصة بين "عماد الدين" و"أبي الحسن" عند "راشد بن سنان" زعيم الحشاشين والذي كان صديقاً قديماً لـ "أبي الحسن"، والذي يكلف "عماد الدين" بقتل "أبي الحسن" والاستيلاء على أمواله والمرأة المصاحبة له لوجود خلاف بينهما، ويتمكن "عماد الدين" فعلاً من

---

(١) صلاح الدين الأيوبي، ص٢٦٦

(٢) صلاح الدين الأيوبي، ص١٣١– ١٣٩

(٣) صلاح الدين الأيوبي، ص٢٤٤

(٤) صلاح الدين الأيوبي، ص ٥٤– ٥٦

قتله ويتخلص من شروره إلى الأبد، وتكون هنا المفاجأة الكبرى عندما يكتشف أن المرأة التي كانت معه هي نفسها "سيدة الملك" التي تمكن "أبو الحسن" من اختطافها بالرغم من حماية "صلاح الدين" لها، فينقذها "عماد الدين" ويعود بها إلى مصر حيث يتم زواجهما.(١) وهكذا تؤثر المصادفات سلباً على البناء الفني للعمل الروائي، فتقتل صدقه الفني والتاريخي، وتصيبه بداء التفكك، وعدم القدرة على إقناع القارئ أو الحصول على تقديره.

ومن خلال ما تقدم، يمكن القول إن مضمون روايات جورجي زيدان لا يعلم التاريخ الإسلامي بقدر ما يسيء إليه، فهو يحمل في طياته الكثير من التزييف والكذب والتشكيك والتشويه لأحداثه وشخوصه، وما ذكر المصادر والمراجع إلا للتمويه، وإيهام القارئ بصدق ما يقول. وكان لذلك مردوده السيء الذي أسهم في ضعف البناء الفني لرواياته التاريخية بشكل عام.

وفي النهاية، مهما تكن المآخذ التي تسجل على روايات جورجي زيدان فلا شك أن له إسهاماً كبيراً وواضحاً في إرساء قواعد هذا الفن الروائي، فقد انتشرت أعماله، وامتد تأثيره في الرواية التاريخية العربية المعاصرة، إذ اعتمد معظم الكُتاب على المبادئ الفنية نفسها، التي نادى بها زيدان خاصة في مجال العقدة الغرامية التي جعلها عنصراً رئيساً في تطور الأحداث، والتي استمر ظهورها حتى عند نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير رغم اختلافهم معه في توجهاتهم الموضوعية ورؤاهم الفكرية، وهو كذلك أفضل بكثير ممن سبقه في مجال الرواية التاريخية من الناحية الفنية، ولو أنه أحسن اختيار موضوعاته ومضامينه الروائية، وتناول التاريخ الإسلامي بشكل أدبي فني صادق -كما ألزم نفسه- دون تشويه أو بتر، لكان حاله أفضل بكثير، ولما تعرض لهذا الهجوم الشرس.

---

(١) صلاح الدين الأيوبي، ص ٣٤٣

المبحث الثالث

تحولات الرواية التاريخية عند محمد فريد أبو حديد

يعدُّ محمد فريد أبو حديد أحد رواد كتابة الرواية التاريخية في مصر والعالم العربي، ساهم بشكل ملحوظ في تطور هذا الفن الروائي بتوجيهه وجهة خاصة، تجاوز بها مرحلة جورجي زيدان شكلاً ومضموناً، وقد تمثلت هذه التحولات في حسن اختياره وتوظيفه للموضوعات الروائية، التي كشفت عما يتمتع به من إحساسٍ قومي وانتماء عالٍ لأمته، فقد عمل على إعادة إحياء التاريخ والتراث العربي، وأنتج مجموعة من الروايات التاريخية يدور معظمها حول الحياة العربية القديمة في العصر الجاهلي مثل رواية (زنوبيا)، و(الملك الضليل)، و(المهلهل سيد ربيعة)، و(أبو الفوارس عنترة)، و(الوعاء المرمري). وتقديراً لجهوده الأدبية حصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ١٩٦٣م. ويمكن رصد هذه التحولات في نقاط محددة هي: (الانتقال من التاريخية التقليدية إلى التاريخية الواقعية، والعناية بالبعد الوطني والقومي، إضافة إلى البعد المأساوي) وهي تحولات ذات مغزى في هذه الفترة المبكرة.

مثَّل أبو حديد نموذجاً للوسطية بين الرواية التاريخية التقليدية والرواية التاريخية ذات الاتجاه الواقعي، ولعل ذلك كان من أكبر التحولات التي طرأت على الرواية التاريخية في الفترة التي تلت جورجي زيدان، والتي ستتضح من خلال تحليلنا لرواية (المهلهل سيد ربيعة). ويؤكد د. جابر عصفور ذلك بقوله: "إن أبا حديد قد اهتم بالرواية اهتماماً خاصاً، لكنه ظل في المنطقة الهادئة من الفكر والإبداع، تلك المنطقة التي لا تعرف الحدية في رفض القديم أو الجذرية في التجديد، فكان نموذجاً للوسطية التي لا تثير العواصف، ولا تهيِّج البراكين، ولا تتحول إلى زلزال، وإنما تمضي في يسر إلى هدفها الذي يكمل مهمة غيرها، ويضيف إلى ما سبق على سبيل التراكم الكمي".(١)

ولقد تأثر أبو حديد في اتجاهه نحو التاريخ بروايات والتر سكوت التاريخية التي أعجب بها وقرأ معظمها، إضافة إلى تأثره العاطفي الكبير بمآسي شكسبير التاريخية، ويظهر ذلك بالتحديد في روايتي (الملك الضليل) و(المهلهل سيد ربيعة) حيث إن شخصية البطل في كلتيهما

---

(١) محمد فريد أبو حديد وذكرى رائد منسي (بحث)، ص٨٨

ذات طبيعة تراجيدية، بمعنى إنه يحمل في نفسه نقصاً أو عيباً يؤدي إلى سقوطه فيما بعد ويتسبب في مأساته.[١]

كان أبو حديد يتحرك من موقف المعجب بالشخصية التاريخية (مفهوم البطولة الفردية) في الغالب. وهذا لا يمنع أنه تطور بنظرته لاحقاً، فكتب في آخر نتاجه رواية (أنا الشعب) وبهذا تغير مفهومه عن التاريخ، إنه ليس من صنع البطولات الفردية بقدر ما هو جهد الشعوب وسعيها.[٢]

ويرى أبو حديد أن كل رواية تاريخية تعبر عن النفس البشرية الخالدة، التي استمرت في الماضي ولا تزال مستمرة في الحاضر، وستستمر في كل وقت، فقد تختلف الوجوه والملابس والعقائد والعادات ولكن النفس البشرية واحدة في كل زمان ومكان. وهو في رواياته يحافظ على الحقائق والوقائع الثابتة تاريخياً، ويجتهد في تفسيرها وتأويلها بما يتفق مع منطقية الظروف والشخصيات.[٣] فيزاوج بين الصدق التاريخي، والصدق الفني الروائي.

استمد محمد فريد أبو حديد المادة الأساسية لرواياته التاريخية من العصر الجاهلي غالباً، حيث صور الحياة العربية في ذلك الوقت بكل أبعادها وتفاصيلها، من عادات وتقاليد، وسلم وحرب، وإقامة وظعن، تصويراً يكشف عن انتمائه القومي واعتزازه بتراثه العربي، في شكل فني جميل ومشوق وهادف في الوقت ذاته. كيف لا وهو الأديب صاحب الرواية التاريخية، التي يوضح فيها عن طريق أبطاله المبادئ السامية، والقيم النبيلة، والأخلاق الرفيعة؛ لتكون نموذجاً يقتدي به الناس في حياتهم.

تأثر الكاتب بالمسرحية وفنها تأثراً قوياً، حيث يظهر هذا في عرضه للموضوع وتطوره، وفي تعقيده وحله، وفي تحليل الشخصيات، خاصة شخصية البطل. فهو يبدأ قصصه عادةً بعرض بوادر الأزمة أو المشكلة المتعلقة بالأحداث أو الشخصيات في الفصول الأولى، وفي الفصول التالية يأخذ الحدث في التصاعد من خلال عنصري الزمان والمكان، ومن خلال التوظيف الفني للشخصية التي يصورها في إطار الظروف البيئية المحيطة بها، ومن خلال صراعها النفسي الداخلي، وصراعها مع بقية الشخصيات، حتى تصل القصة إلى ذروتها

---

(١) انظر، عشرة أدباء يتحدثون، ص١٨٥

(٢) انظر، الواقعية في الرواية العربية، ص٢١٥

(٣) عشرة أدباء يتحدثون، ص١٨٦

وتشرف على نهايتها والتي تتمثل غالباً بموت الشخصية الرئيسة، لتشبه بذلك بطل المأساة الإغريقية والإنجليزية.

جمع أبو حديد بين الناحية الأدبية والناحية التاريخية، ومما ساعده على ذلك اطلاعه على الاتجاهات الحديثة في القصة والنقد القصصي الغربي، ثم تأثره بالنزعة العامة للعصر، تلك النزعة التي تسعى إلى إحياء التراث العربي الإسلامي إحياءً حديثاً. "وقد اتضحت هذه الجوانب فيما أنتج من آثار عن شكسبير، ودراسته في تاريخ العصور الوسطى، وسيرة السيد عمر مكرم، وصلاح الدين وعصره، وترجمته لكتاب فتح العرب لمصر لألفرد دبتلر، وتجاربه المسرحية الأولى: ميسون الغجرية، ومذكرات المرحوم محمد".[١]

لقد تطورت الرواية التاريخية بعد الحرب العالمية الأولى تطوراً ملحوظاً، وكان أبو حديد "أول من أوفى بالرواية التاريخية على الغاية من الكمال الفني في روايته (زنوبيا) وقد أتبعها بقصصه الأخرى، وهو في قصصه جميعاً يتقن البناء القصصي، ورسم شخوصه والنفوذ إلى دخائلها وخباياها النفسية".[٢]

يرى د. أحمد هيكل أن أبا حديد يمثل خطوة نحو الرواية التاريخية القومية في روايته (ابنة المملوك) الصادرة سنة ١٩٢٦م، التي تتعرض لفترة من أهم فترات التاريخ المصري الحديث وهي سيطرة (محمد علي) على السلطة، وتآمره ومكره وخداعه للمصريين للوصول إلى الحكم من خلال القضاء على سيطرة المماليك. يقول: "وقد اعتبرت هذه الرواية خطوة نحو الرواية التاريخية القومية، لأنها في الواقع اهتمت بتعليم التاريخ كروايات جورجي زيدان، ولكنها لم تخلُ في الوقت نفسه من الإحساس القومي والهدف الوطني، ولو أنها خلصت للتعبير عن هذا الإحساس وخدمة هذا الهدف، لكانت البداية الحقيقية للرواية التاريخية القومية".[٣] والواقع إن صفة التأكيد على الهوية الوطنية أو القومية، هما الأصل الذي يشترك فيه محمد فريد أبو حديد وأبناء جيله.[٤]

وكما تطور مفهوم القصة لدى الكاتب، كذلك تطور فنه القصصي، فقد أخذ موضوعات ذات شهرة في تاريخ العرب، ذكرت باختصار؛ ليتفنن في إحياء صورها، على أن منهج الكاتب

---

(١) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص١٠٤

(٢) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص٢١١

(٣) الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص٢٤٣

(٤) انظر، محمد فريد أبو حديد وذكرى رائد منسي (بحث)، ص٨٨

الفني يجمع بين النزعة التحليلية التي تستعين بالوصف لتستكمل الصورة ألوانها، فهو يسعى إلى إبراز عالم متكامل في بيئته وناسه وحوادثه تكاملاً موضوعياً، في إطار فني رفيع، وهو يستفيد من علم النفس الحديث في تعمقه في التحليل، وتدسسه وراء انفعالات النفس وعواطفها ودقائق حياتها في إطار القصة العام.(١)

إن أهم ما يميز روايات أبي حديد التاريخية أن شخصياتها ليست مثالية النزعة، ففي أعماق زنوبيا تستقر المرأة إلى جانب الملكة، وإذا كان عنترة فارساً فإن فيه قسوة وتهوراً ولصوصية أيضاً، وكذلك كان المهلهل. فالشخصية الإنسانية هنا تأخذ صورة واقعية مقبولة على الرغم من إسباغ أثواب البطولة عليها.(٢) ولم تعد الشخصية خيراً مطلقاً، ولا شراً مستطيراً، فقد أصبحت أكثر توازناً وواقعيةً وتمثيلاً لطبيعة النفس البشرية التي لا تستقر على حال واحد، بل تميل إلى التغير والتطور حسب تغير الظروف والأحوال. وللكشف عن التحولات التي حدثت، وتعزيز ما تقدم ذكره، أعرض باختصار للتحولات الموضوعية والفنية في رواية (المهلهل سيد ربيعة) نموذجاً.

أولاً: التحولات الموضوعية:

الموضوع الرئيس لهذه الرواية محاربة الظلم والاستبداد، وقد ظهر في أكثر من رواية للكاتب، ولا شك أن طرحه لا يأتي من قبيل الصدفة أو المتعة الأدبية أو تعليم التاريخ فقط، إنما تكون له دوافع أخرى قد ترتبط بنفس الكاتب المبدع، أو بواقعه الاجتماعي الذي يعيشه، حتى ولو لم يصرح الكاتب بذلك، فإن انتقاء أي حدث تاريخي دون الأحداث الأخرى بالتأكيد يحمل دلالات ذات مغزى.

ومن الملاحظ أن حبكة الرواية وطريقة بنائها تشبه المسرحية إلى حد كبير، حيث يظهر ويسود عنصر الصراع من بداية الرواية حتى نهايتها، فكليب يبدو في أول الرواية حزيناً ومهموماً بسبب تحدي صهره جساس له، وما يشيعه عنه في نوادي القوم من استبداد وظلم واستعباد لقبائل بكر، ثم يظهر الصراع واضحاً بين كليب وجساس الذي يثور لكرامته وعزة نفسه فيقتل كليباً مقابل ناقة خالته البسوس التي كانت في جواره، ثم يتحول هذا الصراع بعد مقتل كليب، ليصبح صراعاً بين بكر بقيادة مُرة والد جساس، وبين تغلب بقيادة المهلهل الذي يطلب

---

(١) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص١٠٦

(٢) انظر، الواقعية في الرواية العربية، ص١٩٩-٢٠٠

ثأر أخيه كليب، ويستمر هذا الصراع وما يجره من حرب وويلات زمناً طويلاً يعاني فيه جساس وأهله القتل والتشريد والهزائم تلو الهزائم من ملاحقات المهلهل وثاراته لأخيه كليب، ولا ينتهي إلا بهزيمة المهلهل بسبب غلوه وغطرسته ومبالغته في طلب الثأر، ثم موته بعد ذلك أثناء الأسر.

تتمثل أبرز التحولات الموضوعية عند أبي حديد في محاولة إثارة قضايا الواقع، الأمر الذي نفتقده عند جورجي زيدان، ولا نقول تصوير الواقع، بل التلميح إليه بحذر وبشكل غير مباشر، من خلال الحديث عن أثر الظلم، والدعوة إلى الثورة على الظالمين المستبدين، إذ لا يُخفي الكاتب إعجابه بجساس الذي ثار لكرامته وعزة نفسه، وتحدى ظلم كليب وجبروته واستبداده، وحرض الناس على الثورة عليه والتخلص من استعباده وذلِّه. والحوار الآتي الذي دار بين كُليب وجساس المتعلق بناقة البسوس يظهر ذلك:

فكظم كليب غيظه، وقال متساهلاً: "لقد هممت أن أقتلها، ولكن احذر أن تعود تلك الناقة إلى الرعي في مرعاي". فقال جساس وقد ضحك ساخراً: "مرعاك! كأننا لا يحق لنا أن نرعى إبلنا في هذه الأرض! إنما هي أرض بكر كما هي أرض تغلب، ولم يورثها لك أبوك ربيعة".[١]

ويقول جساس في موقف آخر محاوراً شيوخ القوم: "أما لهذا الهوان من آخر؟.. إني لن أصبر على ما تصبرون عليه، هأنذا قد أنذرت .. أقول إنني لن أصبر على الضيم، هذا رجل يسومكم الخسف ولا تتحركون له، وقد وضعتم أعناقكم إليه ليطأها بقدميه، ولكني لن أكون معكم في ذلك العار".[٢]

إن جساس يقف ضد ما يعتبره ظلماً وطغياناً متمثلاً في سيطرة ابن عمه كليب على كل شيء، إضافة إلى منعه للآخرين الذين هم أصحاب الأرض أيضاً من التنعم بخيراتها. وكأن في ذلك تلميحاً –وإن كان غير مباشرٍ– لحال مصر زمن كتابة الرواية عام ١٩٤٤م، حيث إن الشعب المصري كان يحرم من خيرات بلاده وثرواتها، وكان يعيش عذابات الكدح والحرمان بين قصر الملك الظالم والضعيف من جهة، وبين الاحتلال الإنجليزي البغيض والمستغل من جهة أخرى. وكأن هذا الحوار البسيط يحمل في طياته دعوة للشعب المصري إلى الثورة على الظلم، ظلم الملك المستبد، وظلم الاحتلال الذي يستعبد الناس ويستغل بلادهم، وكأن الكاتب يقول إن جساس ذلك العربي البسيط لم يقبل الغطرسة والظلم من قريبه وابن عمه، فكيف نرضاه نحن من

(١) المهلهل سيد ربيعة (رواية)، ص٢٣

(٢) المهلهل سيد ربيعة، ص٢٨ – ٢٩

غريب ليس من بني جلدتنا سواء كان مَلِكاً أو مُحتلاً. ثم إن بعد مقتل كليب، استخدم الكاتب على لسان أبناء بكر كلمة (الطاغية) بكثرة، حيث نلاحظ تكرارها في كثير من العبارات مثل: "كان كليب طاغية .. قوم الطاغية الظالم .. قُتِل الطاغية .. فما كانت بكر ليخفر جوارها أو تستكين للطاغية .. لقد هلك الطاغية"[1] ولعل في كل ذلك دلالة واضحة على كره الكاتب للظلم والطغيان ودعوته لرفضه والثورة عليه. وهذا يؤكد الاتجاه الوطني والقومي (التحولات الواقعية) عند أبي حديد، هذا الاتجاه الذي ظلَّ مموهاً غير واضح المعالم لم يكتمل ولم ينضج بعد ليشكل ظاهرة تحتك بالواقع احتكاكاً واضحاً وتناقش قضاياه وتعكسها بشكل مباشر.

ويصف الكاتب تفرق تغلب بعد مقتل كليب، وعدم إجماعهم على زعيم يلم الشمل ويوحد الصف، مبرراً ذلك بما كان يفعل وائل (كليب) حيث "كان وائل مستأثراً بالزعامة والقيادة والبطولة، فلم يدع لغيره مجالاً إلى جواره. كانت تغلب كلها رعية له تطيع إذا أمر، وتسير إذا سار، وتتجه حيثما أشار، فلم ينبغ فيهم من تعود الأمر والقيادة، ولم يعتد الناس أن يلتفوا حول أحدٍ من رؤسائهم، إذ كان وائل لا يدع لأحدٍ منهم رياسةً ولا سلطاناً ولا جاهاً. كان يستأثر بالسلطان في غيرة، فلا يرى أحداً من فرسان قومه يرفع رأسه إلى زعامة حتى يبطش به ويذله وينزع منه كل مطمع"[2] مع العلم أن هذا هو النظام الذي كان سائداً في الجاهلية فقد كان لكل قبيلة زعيم يقر له الجميع بالسمع والطاعة، وكانوا يجلونه ويعترفون بفضله وقوته وحكمته، يأتمرون بأمره وينتهون بنهيه في حالتي الحرب والسلم، فلم يكن غريباً المبالغة في طاعة كليب. ولا شك أن في قول الكاتب وعرضه تلميحاً واضحاً لمساوئ الحكم الملكي الذي يستفرد بالحكم والسلطة والذي كان سائداً في مصر وسائر البلاد العربية آنذاك. فقد وظف أبو حديد هذه القصة ليلمح من خلالها إلى واقعه المرير.

لقد قال الكاتب ما يريد في الفصول الأولى من الرواية، ولذلك توسع في الوصف وبيان أساس المشكلة، وعرض للصراع القائم بين جساس وكليب بشيء من التفصيل، ثم بعد ذلك جعل الأحداث تتوالى سراعاً، فإذا بالسنين تمر بسرعة البرق، وإذا بالأجيال تتغير، ويموت قادة ويظهر آخرون، وتنتقل بكر من حال اليأس والهزيمة إلى حال النصر والتمكين بقيادة الحارث بن عباد. لقد نجح أبو فريد في التلميح إلى الواقع الذي يعيشه ودعا إلى تغييره والتمرد عليه من خلال تصويره لتمرد جساس وثورته على ظلم كليب في الفصول الأولى من الرواية، إلا أنه لم

---

(١) انظر، المهلهل سيد ربيعة، ص٧٨ – ٨٠

(٢) المهلهل سيد ربيعة، ص٩٤

يكن جريئاً إلى ذلك الحد الذي يجعله يصطدم بالواقع ويحتك به احتكاكاً مباشراً، فعاد إلى التاريخ وتعمق في قصته واكتفى بالتلميح فقط. لقد خطا أبو حديد بتلميحه هذا خطوة –وإن لم تكن كبيرة – نحو الواقعية، التي حام حول حماها إلا أنه لم يدخلها أو يتغلغل فيها كما فعل اللاحقون به، ولذلك كان له بصمة واضحة في تطور الرواية التاريخية العربية نحو (القومية والواقعية).

اعتز أبو حديد بالتاريخ العربي القديم وحاول بعثه من جديد، كما حاول ربطه بالواقع المعيش، وإن بشكل غير مباشر، غير أنه لم يصل الغاية في ربطه بالأبعاد الإنسانية العامة. فإنه حين كتب عن (كليب) واستبداده ببني عمه، لم يلتفت إلى الاستبداد كظاهرة مدمرة للعلاقات الإنسانية التفاتاً كبيراً، "بل لعله جعلنا نرثي لكليب وقد طعن من الخلف برغم تجبره، كما لم يستطع أن يوحي بالتنظير الذكي إلى ما تعانيه مصر من انقسام القوى الوطنية تحت ضغط الاستبداد".[١]

ومن أبرز التحولات عند أبي حديد سيطرة المأساة على الرواية بشكل عام، هذا الجو المأساوي الصاخب لم نلمحه عند جورجي زيدان، حيث تمثل الرواية لوحة مأساوية، فقد خيمت المأساة عليها من بدايتها حتى نهايتها، فكليب يقتل مقابل ناقة والذي يقتله هو صهره وابن عمه جساس، ثم تبدو اللمحة المأساوية الأخرى في نهاية جساس بن مُرة، حيث يلعب القدر دوره في ضرورة أن يأخذ الابن بثأره من قاتل أبيه، فرغم أن المهلهل بالغ في قتل بني شيبان إلا أنه لم يتمكن من قتل جساس، وكان قاتل جساس هو الهجرس بن كليب، والذي ولد في بيت أخواله، ورباه خاله جساس، وجعله صهراً له بتزويجه من ابنته، إلا أن الهجرس عندما اكتشف أن قاتل أبيه هو خاله جساس صمم على قتله والثأر منه وتم له ذلك. "قُتِلَ جساس ولكن لم يُقتل في ميدان حرب، ولم تطعنه يد غريبة ترصدت له، بل أحاطت بمقتله روعة خلعت عليه لوناً قاتماً من الفداحة، فما كان قاتله سوى ابن أخته جليلة الهجرس بن كليب التغلبي".[٢] وكذلك تبدو المأساة في شخصية الجليلة التي فقدت زوجها بيد أخيها جساس، وطردت من بيتها، ونشبت حرب الثأر فشُرِّدَ أهلها وقُتِّل أخوتها الواحد تلو الآخر، ثم قام ابنها الهجرس بقتل أخيها جساس.[٣] مع وجود رواية أخرى تم تجاهلها موجودة في كتب الأدب والمصادر التاريخية تذكر

(١) الواقعية في الرواية العربية، ص ٢٠٢

(٢) المهلهل سيد ربيعة، ص١٢٤

(٣) انظر، المهلهل سيد ربيعة، ص١٣٠–١٣١

أن مقتل جساس كان على أثر جرح أصيب به عندما تقاتل مع أبي نويرة التغلبي الذي تعرض له أثناء سفره إلى أخواله في الشام.(١)

ظهرت كذلك مأساة مُرة حيث "بقي الشيخ مُرة في شيبان وحيداً، فقد أحنت ظهره السنون المتطاولة، وعصفت به أحداثها المتعاقبة، واجتمعت عليهم مصاب الهزيمة وحزن فقد الأعزاء من أبنائه ومن فرسان شيبان الذين قصفتهم الحروب واحداً بعد واحد، وتركتهم معقرين في الوديان تنهشهم السباع وجوارح الطير، فتضعضعت نفسه، وانطفأت فيه سورة الكبرياء التي كانت من قبل تدفعه وتجمح به، فلم يجد بداً من أن يسعى إلى مصالحة المهلهل".(٢) وهذا قمة المأساة، فما أصعب ذلك الموقف الذي يجبر فيه الإنسان على المصالحة مع ألد أعدائه حتى يحافظ على ما بقي من قومه. وما أجمل هذا الحوار الذي يظهر شدة اليأس والحزن والألم على فقد الأهل والأحبة، وأثر ذلك كله سلباً على نفسية مُرة التي أصبحت ضعيفة بعد قوة، يائسة ومحبطة بعد ثقة ويقين وعزة. لنتمعن معاً هذا الحوار:

(أما تتجمل بالصبر يا أبا الحارث؟ فقال الشيخ والحسرة تغلبه: "ماذا بقي لي في الحياة يا أبا مالك حتى أتجمل وأصبر؟ إن هما إلا يومان أقضيهما في البكاء ثم أمضي".

فقال أبو مالك عاطفاً: "لئن بكيت يا أبا الحارث لقد حق لك البكاء. ولكنا كنا نتأسى بصبرك ونتثبت بثباتك. فلسنا نملك اليوم معك إلا الرثاء لأنفسنا لما فقدنا من أسرتك".

فقال مرة متنهداً: "واحر قلباه! لم يبق لي أحد من ولدي.. لم يبق لي إلا هذه الفتية الصغار من أبنائهم، الذين حكم الدهر على أن أعيش لأراهم حولي أيتاماً ضعافاً.. واحر قلباه ياهمام! واحر قلباه ياجساس". ثم أخذ يبكي بكاءً مراً، وصمت جليسه ينظر إليه في حزن عميق).(٣)وكأن هذا الحوار صورة حية تنطق بما في نفس مُرة من يأس وإحباط وحزن من هذا المصير الذي وصل إليه هو وقومه.

وكانت نهاية المهلهل مأساة في حد ذاتها، فبعد حياة اللهو والعبث والعز والقوة والانتصارات المتتالية، تنتهي حياته جوعاً وعطشاً أثناء أسره عند عوف بن مالك، وقد رفض الهرب حفظاً لكرامته مع العلم أن بعض المراجع التاريخية تحدثت عن أن من قام بقتل المهلهل

---

(١) انظر، أيام العرب في الجاهلية، ص١٥٨

(٢) المهلهل سيد ربيعة، ص١٢٦

(٣) المهلهل سيد ربيعة، ص١٢٨– ١٢٩

بن ربيعة هما خادماه اللذان ملَّا من خدمته، وقد كشف المهلهل مكرهما فأوصاهما قبل أن يقتلاه بقول بيت من الشعر لأهله، ثم الادعاء أنه قد مات، وقد كان هذا البيت كفيلاً بالكشف عن جريمتهما.(١) ويمكننا القول إن توظيف الروايات التاريخية الأكثر مأساوية كان بهدف التعبير عن العاقبة الوخيمة والطبيعية للتمادي في الظلم والبغي والغي.

ثانياً: التحولات الفنية:

يمكن رصد أبرز التحولات الفنية المتعلقة في الرواية من خلال مقاربة مشكِّلات السرد فيما يأتي:

أولاً: اللغة وأساليب السرد:

تميَّز أبو حديد بأسلوب لغوي قوي ومتين وجميل في الوقت نفسه، وهو في ذلك يختلف عن أسلوب جورجي زيدان الذي كان يتصف بضعف التراكيب اللغوية أحياناً، فقد عنيَ أبو حديد عناية خاصة برونق اللغة كركن من الأركان الفنية للرواية كعمل أدبي، إلا أنه ابتعد في رواياته التاريخية بشكل عام عن البيانية الصارخة التي وجِدت عند غيره من الكُتاب مثل علي الجارم، فاتسمت لغته بالبساطة والسلاسة، وكانت أكثر قرباً إلى طبيعة الفن الروائي.

وقد اعتمد في روايته على أسلوب سردي عربي تقليدي، مكثراً من استخدام الفعل السردي (كان) ومعتمداً على ضمير الغائب، فكان للراوي أثرٌ كبير في تطور أحداث الرواية، فهو العالم العارف الذي يعرض الأحداث، ويقدم الشخصيات ويحلل نفسياتها ويبرر مواقفها بأسلوب شيق وممتع. وهو يكثر من الوصف على حساب الحوار، ولغة الحوار فصيحة منسجمة مع لغة السرد المتينة والقوية، ثم إنه "أخضع الحوار للحركة النفسية والمادية في القصة، وجعله وسيلة للعرض والتحليل والتصوير".(٢)

لغة أبي حديد جميلة جذابة وشاعرية، فكثيراً ما يوظف صوره الفنية لإبراز المعنى المراد، ومن أمثلة ذلك قوله: "يرى في كل زهرة ثغراً باسماً، وفي كل غصن رطيب قواماً مائساً".(٣) وقوله: "وكانت المياه في هبوطها على الجوانب الصخرية تهمس في خرير رقيق يشبه وسوسة

---

(١) انظر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج ٢، ص١٧٣– ١٧٤

(٢) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص ١٠٧

(٣) المهلهل سيد ربيعة، ص٤

أوراق الأغصان إذا هزها النسيم".[1] وما إلى ذلك من صور تظهر تمكناً ووعياً واحتفاءً بجمالية اللغة وشاعريتها.

ثم إنه وظف الشعر الجاهلي على ألسنة بعض الشخصيات[2]، حيث كان للشعر مكانة عالية ومرموقة لا يمكن تجاهلها في ذلك العصر، وتوظيفه في الرواية لا يأتي من فراغ، بل ليجعلها أكثر قرباً وملاءمة للعصر الجاهلي. ويمكن أن يذكر الكاتب في روايته بعض الألفاظ الغريبة مثل: (تكاوح نفسها، لا تُراعي، احتوشتها المخاوف، قَمَرَ صاحبه ..الخ)، ولا يكون ذلك بهدف الغرابة، ولكن ليضفي على الرواية وأحداثها تلك الروح العربية في ذلك العصر، وكأنه يجعل القارئ يعيش تلك الفترة بروحها وطبيعتها ولغتها.

ولا يكثر أبو حديد من التدخل في الرواية بالتعليق على الأحداث وتفسير المواقف وتعليلها، وهو في ذلك يفارق جورجي زيدان الذي كان يكثر من المداخلات والتعليقات على الأحداث في رواياته التاريخية، الأمر الذي أسهم في ضعف البناء الفني عند زيدان، أما أبو حديد فأحداث روايته تسير وتتطور بشكلها الطبيعي دون أن يفرض عليها تدخلاته. إن تدخلات الراوي عند أبي حديد لا تبدو فجائية، بل هي طبيعية في مكانها، جميلة في عرضها، خادمة لتطور الأحداث داخل الرواية. ولذلك خفَّت حدة المصادفات في رواياته، فهي ترد بشكل خفيف ومنطقي مقبول "وقد بسطت مقدماتها، واتضحت نتائجها، وبرزت معانيها الإنسانية خلال مظاهرها الفنية"[3] حيث يظهر التدرج المنطقي لتطور الأحداث في رواية المهلهل من بدايتها حتى نهايتها دون افتعال، ودون أن تحركها عوامل الصدفة التي تقلل من قيمة العمل الروائي، فكانت بذلك أكثر إقناعاً للقارئ وأكثر تعبيراً عن حقيقة العصر الذي تتناوله. ورغم ذلك فقد تخلل الرواية بعض التناقض الذي لا يؤثر على سير الأحداث بشكل عام، حيث يبدو مُرة ضعيفاً منهكاً لا يقوى على شيء ومع ذلك يشارك في القتال مع الحارث بن عباد. ومن ذلك أيضاً أن يُجبر المهلهل على تزويج ابنته بمهر قليل لأنه لا يستطيع الدفاع عنها، ثم بعد ذلك يذكر المؤلف أنه قاتل البكريين قتالاً عنيفاً وقتل منهم عدداً من الفرسان عندما اعترضوا طريقه، وكاد أن يتغلب عليهم لولا أنهم أسروه في النهاية عند عوف بن مالك.

---

(١) المهلهل سيد ربيعة، ص٤١

(٢) انظر، المهلهل سيد ربيعة، ص٢١، ص١٣٨، ص١٣٩، ص١٤٠، ص١٧٩

(٣) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص١٠٧

ثانياً: الشخصيات:

اعتمد الكاتب في اختيار شخصيات روايته على التاريخ الجاهلي، مخالفاً زيدان الذي اختار معظم شخصياته من التاريخ الإسلامي، فقد أخذ أبو حديد شخصية خصبة من شخصيات العصر الجاهلي وهي المهلهل بن ربيعة بطل حرب البسوس، الذي ذُكِرت سيرته في القصص الشعبية التي جعلته أسطورة في القوة والشجاعة وشدة البأس والتصميم على الأخذ بالثأر دون أي رحمة أو شفقة، ويبدو تأثر الكاتب بالأدب الشعبي، وتشبثه بالتاريخ الجاهلي، فلم يخرج عما أورده من أحداث وشخصيات، بل يصورها "في إطار بيئتها وطبيعتها الخاصة، وصراعها مع خصومها، ثم يتوقف عند موتها أو انتصارها".[١]

ورغم أن عنوان الرواية هو (المهلهل سيد ربيعة) إلا أنه لم يتم ذكر المهلهل إلا بعد أربعين صفحة، وكان يمكن عرض أصل الحكاية بشكل سريع، ثم يتم التوسع في تحليل البعد النفسي لشخصية المهلهل وموقفه من الحرب مع بني بكر، ولذلك كان ارتباط الرواية بالحدث وتطوره أكثر من ارتباطها بأي شخصية، فقد سيطر الحدث على الرواية، وكانت كل تصرفات الشخصيات نتيجة لهذا الحدث، بدءاً من ظلم وجبروت كليب، وما نتج عن ذلك من قتله على يد جساس بن مرة الذي ثار لكرامته ومروءته، ثم نشوب حرب الثأر واستمرارها على يد المهلهل مع ظهور عدد من الشخصيات المحورية التي أثَّرت في صنع الحدث واستمراره مثل: كُليب وجساس والمهلهل ومُرة، وكذلك وجود بعض الشخصيات الثانوية المكملة للحدث والتي تظهر لأداء دور معين ثم تختفي بعد ذلك مثل: عمرو صاحب جساس، وأبي عامر الذي أقنع مُرة بالحرب وبصحة ما فعل جساس بقتله لكليب، وأبي نويرة التغلبي الذي أقنع قومه (تغلب) بالروية والصبر وعدم التسرع في حرب بكر.

ومن الصعب تحديد بطل لهذه الرواية، وهذا تطور بارز عن روايات جورجي زيدان التاريخية التي كانت تعتمد على إبراز البطولة الفردية بشكل كبير، أما الرواية عند أبي حديد فهي رواية حدث كما ذُكر سابقاً، ويذكر الدكتور عبد الحميد القط أن بطل هذه الرواية: "هو مرة والد جساس، وهو شيخ محنك، متماسك لم يستسلم لعدوه برغم ما عاناه من فقد الأبناء واحداً في إثر الآخر"[٢] ومع ذلك فيمكن أن يكون البطل هو المهلهل الذي ترك حياة اللهو والترف، ولم يقبل ما عُرض عليه من عوض، وصمم على طلب ثأر أخيه حتى آخر حياته، وحقق كثير من

---

(١) بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص٦٢

(٢) بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص٦٦

الانتصارات، ولا يؤخذ عليه إلا مغالاته في طلب الثأر وقتله للأبرياء دون ذنب. ولا شك أن الأقرب إلى البطولة هو جساس الذي كان محوراً رئيساً في تحريك الحدث الروائي من بدايته، فهو من تحدى كُليب وثار عليه وحرض القوم على التخلص من ظلمه وكبره وجبروته، وهو من قتله في النهاية حفظاً لكرامته ومروءته، ثم إنه بدَّل موقفه بعدما رأى آثار الحرب على قومه، فقد قُتِل معظمهم وشردوا في الأرض، فعرض على أبيه أن يسلم نفسه لبني تغلب فيقتلوه بدل كليب وتنتهي الحرب، إلا أن أباه رفض هذا العرض ولم يقبله.

ومن التحولات الفنية في تعامل أبي حديد مع شخصيات روايته أنه لم يجعلها شخصيات ثابتة كشخصيات زيدان الروائية، بل كانت شخصياته نامية ومتطورة غير ثابتة، فجساس طائش متسرع ومتهور إلا أنه شجاع ومتمرد، ووائل (كُليب) متغطرس ويمتاز بالكبرياء والعظمة إلا أنه حنون لطيف المعشر ملتزم بالعهود والمواثيق، وكذلك سالم الزير سِكّير لا يهمه سوى شربه وكأسه إلا أنه يغير نمط حياته، ويتحمل مسؤولية قومه، ويصمم على الثأر لأخيه. ويبدو في الرواية الكشف عن أعماق الشخصيات وتحليل اتجاهاتها النفسية عن طريق الحوار والسرد المباشر. وبالإضافة إلى ذلك فقد حرص على التعمق في نفسيات شخصياته الروائية، والكشف عن نوازعها ودوافعها الداخلية عن طريق حواراتها المختلفة الداخلية والخارجية.

ومن التحولات البارزة حرصه على إبراز الدور الإيجابي للمرأة، فهي عنده محافظة على الشرف والكرامة، فهذه الجليلة زوجة كليب ومحبوبته، وأخت جساس غريم زوجها تحاول أن تستثمر حب زوجها لها من أجل الإصلاح بينه وبين أخيها. وهي تحرص على أخيها جساس وتحذره من التمادي في عداوة كليب، فتذهب إلى بيت أهلها لتخبرهم بما كان من أمر جساس قائلة: "أدرك جساساً يا والدي"(١) ثم توجه خطابها إلى أخيها جساس فتقول: "أي جساس! أنت أخي وهو زوجي، فبحقي عليك لا تقطع رحمك ولا تؤذني في صاحبي"(٢) وهذا إن دلَّ فإنما يدل على عقلها الرشيد ورأيها السديد، فهي لا تريد أن تخسر أهلها ولا أن تفقد زوجها، بل تسعى إلى الإصلاح والتوفيق بين الطرفين لتبقى حياتها آمنة مطمئنة.

لقد عمل أبو حديد على تحليل شخوص رواياته التاريخية ودراسة أبعادهم النفسية، والكشف عن أعماقها متأثراً في ذلك بمدرسة التحليل النفسي، بخلاف زيدان الذي جعل لشخصياته صورة نمطية واحدة من أول القصة حتى آخرها، ولم يهتم بتحليل جوانبها النفسية أو

(١) المهلهل سيد ربيعة، ص٣٥

(٢) المهلهل سيد ربيعة، ص٣٦

الكشف عن أعماقها. وقد أعطى أبو حديد دوراً للشخصية في صنع الحدث وتطوره، ومنحها الاستقلال الذاتي الذي يمكنها من التعبير عن نفسها بكل حرية، أما شخصيات زيدان فهي تابعة ومكملة للحدث لا تؤثر فيه إلا بالقدر اليسير.

ثالثاً: المكان والزمان:

اهتم أبو حديد بالبعد المكاني، وجعل له دوراً مميزاً ومؤثراً، وهو "لا يُعرض عرضاً وصفياً تركيبياً، وإنما هو لون كامن وراء الصورة، يُحَسُّ بوجوده ولا يقف في طريق حركة القصة، وإنما يكمن وراءها ليعطيها لونها العام"(١) وقد تعرض لذكر أماكن في الجاهلية مثل وادي قضة، وواردات، والقصيبات، ونَجْدْ كمجال لعرض الأحداث والحروب التي دارت بين شيبان وربيعة، ولكن أهم ما يبدو من ذلك هو تأثر الكاتب بالطبيعة تأثراً كبيراً، فكثيراً ما كان "يجعل الطبيعة عنصراً فعالاً في رواياته، وكأنها شخصية من الشخصيات بثقلها وتميزها"(٢) ويظهر من بداية الرواية إعجاب الكاتب بالطبيعة حيث يقول: "كان اليوم من تلك الأيام المطيرة القليلة التي يجود بها شتاء الصحراء، وقد أسفر وجه السماء بعد أن جلل المطر أعواد الخزامى والشيح، وصفا الجو ورق النسيم البارد، وسطعت أشعة الشمس رقيقة دفيئة تغمر الرمال الصفراء الندية، وتلمع تحتها الجداول الدقيقة المتعرجة ... وكان وائل التغلبي- وائل بن ربيعة فارس تغلب وسيدها- يسير في جانب الوادي المعشب الذي ضربت فيه خيامه".(٣) ولم يبق المكان جغرافياً بل تحول إلى مكان نفسي حيث كان لهذه الطبيعة أثر كبير على نفسية كليب، فهو يهدأ من غضبه بمجرد ما يرى العشب الأخضر، وقطرات الماء من أثر الأمطار التي تلمع تحت ضوء الشمس في ثنايا الأعواد وفي ثغور أزهار الأقاحي والعرار، ثم إذا مضى بين التلاع والوهاد، ونظر إلى السماء الزرقاء الصافية دبَّ السلام رويداً إلى قلبه، وانفرجت عقدة جسمه ولاحت على وجهه بسمة الارتياح.(٤) فكان بذلك تعامل الكاتب مع الطبيعة تعاملاً إيجابياً بناءً يسهم في التأثير على النفس الإنسانية وتهدئتها وإعادتها إلى طبيعتها الهادئة الجميلة والمسالمة. ووصف الطبيعة عند أبي حديد جميل، يريح نفس القارئ، ويجعله محباً للطبيعة العربية شغوفاً بها. ويرى الدكتور عبد الحميد القط أن: "المؤلف يصف الطبيعة كلما سنحت له الفرصة، ولا رغبة له إلا البيان،

---

(١) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص١٠٤

(٢) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص٤٦

(٣) المهلهل سيد ربيعة، ص١

(٤) انظر، المهلهل سيد ربيعة، ص١٧

كما يصف رمال الصحراء بلا داع فني حقيقي".[1] ومن الممكن تحليل رؤية الكاتب للطبيعة بأنه أراد أن يظهر الرباط المتين بين شخصيات الرواية وطبيعة الأرض التي يقطنون فيها، وكذلك أثر هذه الطبيعة على الشخصيات، فالإنسان العربي مرتبط ببلاده ارتباطاً وثيقاً، لا يتخلى عنها أبداً مهما كانت الظروف، فالأشخاص يصنعون الأحداث في ظل هذه الطبيعة التي تمنحهم الحياة، وتضفي عليهم من صفاتها، وهذا هو الوطن العربي، فلا يكون العربي عربياً إلا في ظل هذه الطبيعة التي تبرز شخصيته، وتعطيه من صفاتها الصبر والجلد والقوة والتحمل، والاعتزاز والفخر بالنفس.

وزمن الرواية تقليدي منتظم بشكل عام، ومع ذلك فقد استطاع الكاتب توظيف بعض التقنيات الزمنية المتعلقة بفن الرواية، فقد كان للوصف تأثيراً واضحاً على العنصر الزمني في بداية الرواية، حيث استغرق سرد الأحداث ووصفها زمناً طويلاً، ومما ساعد على ذلك بروز الزمن النفسي الذي عمل على تبطيء زمن الرواية في الفصول الأولى من خلال الحديث مع النفس والتذكر وربط الأحداث الماضية بالحالية، والكشف عن أعماق الشخصيات ومكنوناتها وبواعث سلوكها، فظهرت تقنية الاسترجاع التي يأخذها الكاتب مدخلاً لتحليل نفسية كُليب الذي يتذكر مآثره وحروبه التي خاضها من أجل إعلاء شأن قومه فكانت لهم السيادة والمنعة والقوة، ثم ها هم يعترضون عليه ويتحدونه وينكرون فضله، وهو غير راضٍ عن هذه التصرفات، ثم إنهم أطلقوا ألسنتهم بما لم يكونوا من قبل يجرؤون عليه، صاروا يتحدثون عن مبالغته في الكبر والعتو بحمايته الوحش والطير، ثم حديثهم عن مراعيه التي تُسد ومائه الذي لا يستطيعون أن يردوه، فما هو إلا طاغية متكبر.[2] وكذلك برزت تقنية الاستباق حيث توقع كليب حتمية وقوع الصراع بينه وبين جساس، ويعبر الراوي عن ذلك بقوله: "عاد إلى بيته يسرع الخطى وقلبه يفور وأنفاسه تضطرب، وقد تمثلت أمام عينيه مناظر الصراع المقبل الذي يوشك أن يقع بينه وبين الفارس الجريء".[3] ثم إن الأحداث تسير وتتوالى بسرعة كبيرة وتزداد وتيرتها وحدتها بعد الفصل السابع من الرواية، والسرد يختصر الزمن بشكل واضح، فيوظف القطع الزماني الذي يختصر الكثير من السنوات حيث "مضت السنوات تتوالى، والحرب لا تزال دائرة بين بني العم

(١) بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص٦٦

(٢) انظر، المهلهل سيد ربيعة، ص٥– ٨

(٣) المهلهل سيد ربيعة، ص١١

المتناضلين إلى الفناء، وشب الصغير في أثنائها وفني الكبير .. ولكن المهلهل لم تهدأ ثائرته، ولم يرتو بعد مما أسال من الدماء".[١]

ويمكن ملاحظة نقاط التحول السابقة بشكل واضح عند إجراء موازنة سريعة بين الإنتاج الروائي لكل من جورجي زيدان وأبي حديد. فقد تطور فن القصة بين زيدان وأبي حديد من مفهوم ذاتي إلى مفهوم موضوعي، ومن تصوير ينهج نهج القصة الشعبية وألوانها المثيرة من مفاجآت وصراع يقوم على الشهرة التاريخية، وعلى المنهج التركيبي، إلى قصة محبوكة تتطور تطوراً داخلياً وخارجياً، وتنبع عوامل المفاجأة والصراع من طبيعة الموضوع، وتقوم على العرض التحليلي الذي يتجه اتجاهاً إنسانيا. والخلاصة أن القصة التاريخية قد اتخذت لها رسالة إنسانية عند أبي حديد.[٢]

ويتقدم أبو حديد بالتكنيك الروائي خطوة كبيرة، إذ لا يعتمد على حوادث كبرى من التاريخ، وهو ما آثره زيدان كاستشهاد الحسين وفتح العرب لمصر ..الخ، وإنما يختار شخصية ذات طابع ملحمي أو تراجيدي، ويحاول أن يخلصها من هذا الثوب الذي أسبغه التاريخ عليها؛ ليرد إليها إنسانيتها وطبيعتها مع الحفاظ على تميزها البطولي.[٣]

يتضح من خلال التحولات الفنية السابقة بما لا يدع مجالاً للشك مدى مشاركة محمد فريد أبو حديد في إرساء قواعد الرواية التاريخية وتطويرها في الأدب العربي، حتى وإن كانت هذه التحولات بسيطة في شكلها، إلا أن مضمونها يحمل الكثير من الأفكار والمبادئ التي وجهت الرواية التاريخية نحو الواقع.

وقد شكلت طريقة تعامل أبي حديد مع التاريخ تحولاً بارزاً لديه، فهو لم يدَّعِ الالتزام بالتاريخ ثم يفارقه كما فعل جورجي زيدان، ولم يخرج عن الحوادث التاريخية بقصة غرامية مبتدعة على طريقة زيدان أيضاً، بل التزم بالتاريخ ولم يخرج عن نطاقه، إلا أنه اختار الروايات التاريخية الأكثر مأساوية ووظفها في روايته.

---

(١) المهلهل سيد ربيعة، ص١٢٤

(٢) مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص١٢٠

(٣) الواقعية في الرواية العربية، ص٢١٤- ٢١٥

الفصل الثاني

تحولات الرواية التاريخية في ظل الرواية الواقعية

المبحث الأول

أثر الرواية الواقعية في الرواية التاريخية

تميزت الرواية الواقعية عن غيرها من روايات ما قبل الواقعية باتجاهها إلى الواقع، وعدم اعتمادها على الوهم والخيال المجنح، بخلاف الرواية الرومانسية التي تهرب من الواقع.

لم تبرز الواقعية كمدرسة أدبية مستقلة واضحة السمات إلا بعد منتصف القرن التاسع عشر.[١] إذ بدأت معالمها في التكون والظهور قبل ذلك في ظل الرومانسية[٢] ثم أخذت العناصر الواقعية تهيمن تدريجياً على مجال الأدب والفن. وكانت ثمة مرحلة انتقالية يمثلها على سبيل المثال لا الحصر فيكتور هوجو الذي جمع في رواية (البؤساء) بين الروح الرومانسية الثورية، والرؤية الواقعية الواعية لأحداث التاريخ الفرنسي. ثم سيطرت الواقعية بعد ذلك على كل شيء، وتربعت على عرش الأدب والفن، ودعا روادها ومن أبرزهم شانفلوري إلى رفض كل أشكال الأدب الرومانسي الخيالي.[٣]

تدعو الرواية الواقعية إلى تغيير الواقع، بهدف خدمة المجتمع وإصلاحه من خلال تدعيم القيم الإيجابية والطاقات الفاعلة، وتقديم نماذج بشرية، ومناقشة الأزمات. وقد سميت الرواية الواقعية بهذا الاسم؛ لأنها تستمد أحداثها وأشخاصها من الواقع، أو مما يمكن أن يقع ويتقبله العقل، وهي تسعى إلى تحرير الذات المفردة، وتحرير الإنسان بشكل عام وتطهيره من عقد الخوف والانحراف. وتستعين لتحقيق ذلك بكل سبل الإبداع الفني، والخيال الروائي الذي يضفي كثيراً من المتعة الجريئة في نقد الواقع. ويمكن القول إن تقليص حرية الرأي والتعبير في المنابر والفضاءات الإعلامية العامة آل ببعض الكتاب إلى اعتماد النص الإبداعي الروائي كبديل، يُعنى بمهمة كشف المستور وقول ما يجب أن يقال باستخدام الخيال الفني الذي يوظف الرمز والإشارة دون خوف من منع أو متابعة وملاحقة.

---

(١) انظر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص١٣٧

(٢) انظر، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص٢٣٦

(٣) انظر، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص٢٤٠-٢٤١

هذا وقد تعددت الواقعيات في الغرب، فكان منها:

١- الواقعية النقدية: وهي الواقعية الأصلية التي نشأت في أوروبا وبالتحديد في فرنسا، وهي تقوم برصد الجوانب السلبيَّة في المجتمع كالأخلاق الفاسدة والاستغلال والظلم والإجرام بهدف معالجتها، ومن أشهر ممثليها الروائي الفرنسي بلزاك صاحب (الكوميديا البشرية). ويصف بعض النقاد هذه الواقعية بـ (السوداء) وذلك لأنها ترى أن الواقع العميق شرٌ في جوهره، وأن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته إلا بريقاً كاذباً، فالإنسان شريرٌ بطبعه، وما يظهر في بعض تصرفاته من أعمال الخير، إنما هو رياء وطلاء يخفي جوهره المغاير تماماً لمظهره وسلوكه.[١]

٢- الواقعية الطبيعية: التي تدعو إلى إدخال طريقة العلوم التجريبية في الأدب، ويُعد زولا رائداً لها في الغرب برواياته الشهيرة مثل: (الفلاحون)، و(جيرمينال)، والرواية الطبيعية عنده عبارة عن "تجربة حقيقية يجريها الروائي على الإنسان مستعيناً بالملاحظة".[٢]

٣- الواقعية الاشتراكية: وهي أدب التلاحم مع الجماهير، والنضال معها، وقد ازدهرت في روسيا خلال القرن التاسع عشر، ومهدت للثورة، وزادت قوة وانتشاراً بعد انتصار ثورة ١٩١٧، وانتقلت إلى البلدان الاشتراكية الأخرى في القرن العشرين[٣] وهي تلتزم بتفسير الفكر الشيوعي للحياة والموجودات، ومن أشهر رواد الواقعية الاشتراكية مكسيم جوركي، والكسندر تولستوي.

هذه بعض أشكال الواقعية الأكثر شهرة، وليس للبحث حاجة في تتبع الأشكال الباقية، ولا في تفصيل خصائص وسمات ما ذكر منها، وحسبنا أن نعرض باختصار لكيفية تناولها للشخصية والحدث، تمهيداً لبيان سماتها وخصائصها العامة التي تكشف عن جوهر تحولاتها الموضوعية والفنية.

عملت الرواية الواقعية على تصوير العالم الخارجي الذي يحيط بالإنسان ويكوِّن اتجاهاته، إلا أن هذا لا يعني بأي حال أنها تقدم صورة فوتوغرافية دقيقة عن الواقع الحقيقي فـ "انعكاس الواقع لا يكون انعكاساً ميكانيكياً جاهزاً، وإلا جاء في إفراغه على الورق مسطحاً،

---

(١) انظر، الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية، ص٥٩-٦٠

(٢) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص٢٥٢

(٣) انظر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص١٥٢-١٥٣

فوتوغرافياً، مزيفاً، ودخل في باب الواقعية غير الفنية، التقريرية، العجفاء والخائبة".(١) بل يعني ذلك رسم واقع فني إبداعي يحاكي الواقع الحقيقي ويشبهه، خاصة أنه يجري في ميدانه ويخضعُ لشروطه، فالحدث الواقعي يجب أن يصاغ صياغة فنية جديدة، تعكس قدرة الكاتب على الإبداع والابتكار في تشخيص الواقع ومعالجته، ويتجلى إبداع الكاتب في تقديم كل جديد يتعلق ببيان الهامش المغيب من المجتمع، ومعرفة الوجدان الخفي، وكشف الحقائق المطموسة، ولا ننسى أن النظرة الواقعية نسبية تختلف من كاتب لآخر، إذ ترتبط برؤية المبدع وميوله الشخصية، وأن المبدع أمام واقعيات متعددة بخصائص متفاوتة.

تنظر الرواية الواقعية للشخصية الروائية بمنظار واقعي، ولذلك يجب أن يتوافر في هذه الشخصية عدد من الشروط أهمها أن تكون مقنعة، فالأفعال التي تقوم بها يمكن حدوثها في واقع الحياة اليومية، وعلى الشخصية أن تعبر عن نفسها، وتبتعد عن المبالغة أو التناقض، كذلك عليها التفاعل مع الأحداث، بأن تكون حيوية وفعالة تتأثر بالأحداث وتؤثر فيها. فـ "الشخصية القصصية يجب ألا تكون خارقة، تتحدى الواقع وتتجاوزه، ولا هزيلة تنحط عن الواقع وتنكمش عنه، بل يجب أن تكون مزيجًا من الخير والشر كالشخصيات العادية التي نراها في حياتنا اليومية، أو نكتشفها في ذواتنا".(٢)

لذلك يحرص كاتب الرواية الواقعية على العرض الشامل العميق لطبيعة العلاقات التي تربط بين شخصياته الأدبية من ناحية، والعلاقات التي تربط هذه الشخصيات بوجودها ومحيطها الاجتماعي من ناحية أخرى، مع ضرورة بيان المعضلات التي تواجه هذا الوجود وتنفره من واقعه الحياتي، وكلما كان إدراك هذه العلاقات أعمق، كان العمل الروائي أكثر قيمة وأكثر تعبيراً عن الحياة الحقيقية الواقعية. وهذا يستوجب التعامل الإيجابي مع شخصيات العمل الروائي، الأمر الذي يعني منح الشخصيات الحرية والاستقلال الفكري في التعبير عن ذاتها وعن العالم الذي يحيط بها فـ "أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاماً، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي، والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة إلى العالم. إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميِّز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكساً بليغاً".(٣) ويتضح بذلك أن بيان النظرة الفكرية

(١) الرواية والروائي، ص٣٥

(٢) فن القصة، ص١٠٧

(٣) دراسات في الواقعية، ص٢٥

للشخصيات الروائية إلى العالم المحيط بها بكل حرية يشكِّل عاملاً هاماً وضرورياً من الترجمة الفنية الصادقة للواقع المعيش، وأثره في تشكيل النوازع الإنسانية المختلفة التي تسهم في تكوين الشخصية الفردية للإنسان وتميزه عن الآخرين.

وإذا كانت الرواية الواقعية تعتمد على اختيار الشخصية الواقعية بشروطها المعروفة، فإنها تعتمد في الحدث على اختيار الأحداث المؤثرة في حياة الإنسان، فأحداث الواقع التي يواجهها الإنسان كثيرة ومتغيرة، وما يهم منها تلك التي ترتبط بقيم الإنسان الفكرية والحضارية التي تتسم بصفة الثبات والاستقرار فلا تتأثر بتغير الظروف والأحوال "فحرية الإنسان وحقه المشروع في الاعتقاد، وقدرته على الاختيار ومقاومته للظلم والتوحش، ورفضه للقهر والتعذيب أمور ليست مرتبطة بعصر دون آخر، ولا وطن دون غيره، ولا إنسان دون سواه، بل هي أمور إنسانية عامة ذات أهمية في كل زمان ومكان، ومن هنا فإن التصدي لها يمثل اختياراً موفقاً".(١)

إن عكس الواقع من خلال فن الرواية يرتكز على إثارة قدرات الإنسان الكامنة، وتوفير الإمكانات اللازمة لتفعيل هذه القدرات، التي إن أحسن الإنسان استثمارها كانت سبيلاً للانفتاح والتغيير نحو حياة أفضل. فـ "المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر أبداً في معاينة الشأن اليومي، بل إنها تقوم استناداً إلى استيعاب الملامح الجوهرية، على خلق شخصيات وحالات غير ممكنة بتمامها في الحياة اليومية، لكنها تكشف عن تلك الطاقات الفاعلة والميول، التي لا يظهر فعلها في الحياة اليومية إلا مشوشاً".(٢)

الواقعية سماتها وتحولاتها:

أسهمت الرواية الواقعية في التجديد الأدبي من خلال تحليل الواقع وتفسيره، فانتقلت بذلك من مرحلة البساطة والتقليد إلى مرحلة النضج الفني، إذ إن "التجديد الأدبي يعني إحساس الأديب بأن الأدوات القديمة أو المألوفة لم تعد ناجعة في تحليل الواقع والتفاعل معه وتفسيره وفهمه، ولهذا لابد من البحث عن أدوات جديدة فاعلة في هذا المضمار".(٣) ولذلك اختلفت الرواية الواقعية عن الرواية التقليدية التي كانت تعتمد على الوعظ والإرشاد والتعليم، بل إن الرواية الواقعية عملت على بلورة رؤية فنية جديدة للعالم من خلال فهم الظواهر، والربط فيما بينها، وتفسيرها وتعليلها واستكشافها، والتعرف على خباياها وأعماقها، فهذه الرواية تتغلغل إلى

(١) الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني، ص٣٧

(٢) دراسات في الواقعية، ص ٣٤- ٣٥

(٣) الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ص٤٩

جذور الظواهر الاجتماعية وتصور علاقاتها من الداخل، وقد انعكس كل ذلك على طريقة بنائها وأسلوبها وتقنياتها الحديثة التي تسهم في تحقيق الانسجام بين عناصرها. فـ "لم تعد الرواية فقط مادة من مواد الإغراء، أو مقبِّلاً من المقبِّلات، أو سبيلاً من سبل التفكه والتسلية، أو وسيلة من وسائل صب المعلومات والمعارف المتدفقة في شتى حقول المعرفة، أو منبراً يعتليه الكاتب ليقذف بمواعظه ونصائحه وحكمه على رؤوس الناس"(١)، بل أصبح للرواية معماراً فنياً أوجب على المؤلف تثقيف نفسه والارتقاء بقدراته الفنية والإبداعية التي تمكنه من ممارسة دوره الإصلاحي في المجتمع الذي يستمد منه طاقته الإبداعية، ويجعل من قضاياه الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية دعامة أساسية لمضامين رواياته الفنية التي تعمل على إثارة المجتمع وتحريكه وبعثه من جديد. ويتم في الرواية الواقعية الحديثة التركيز على الإيهام بواقعية عالمها الفني ومشابهته للواقع المعيش، فالرواية الواقعية رغم كونها عملاً فنياً يرتكز على الخيال إلا إنها بنية دالة تحاول تسليط الضوء على المشاكل والآلام التي يعايشها الإنسان في عالمه؛ من أجل الكشف عن مواقع الخلل والبحث عن الحلول المناسبة والكفيلة بإيجاد حياة أفضل.

ويمكن للباحث أن يذكر سماتها التي ميزتها والتي تشير إلى ما أحدثته من تحولات:

١- الرواية الواقعية وسيلة للتعبير عن أزمة الفرد والإنسان المعاصر سياسياً واجتماعياً وفكرياً، فلم تعد وسيلة للتعليم والوعظ والإرشاد، أو سبيلاً للتسلية والترفيه، بل تخطت ذلك لتعبر عن معاناة الإنسان الحضارية في كل المجالات.

٢- احترام التجربة الذاتيّة والحس الفردي، حيث تهتم الرواية الواقعية بتصوير المشاعر الإنسانية في المواقف المختلفة، وتبتعد عن الشخصيات المطلقة أو النمطية التي تعتمد عليها الرواية التقليدية.

٣- التدرج الفني والتصميم الهندسي المتقن، الذي يعتمد على الترابط بين الأحداث وتسلسلها تسلسلاً منطقياً، يلتزم بمبدأ السببية، ويبتعد عن جو المصادفات والمفاجآت الغريبة، فيكون العمل الروائي أكثر إقناعاً وتأثيراً في تقديم التجربة الإنسانية.

٤- التنوع في أشكال البناء الفني للرواية، فتارة يتم تقسيم الرواية إلى عدد من الفصول ليس لها عناوين، وتارة تتكون الرواية من عدد من الأقسام التي يجمعها حدث واحد، ويكون لكل قسم عنوان رئيسي وهو تحتوي على عدد من الفصول المرتبة ترتيباً رقمياً تصاعدياً.

(١) الجهود الروائية، ص٧٦

٥- تقديم المادة الروائية بموضوعية فنية، حيث يختفي دور الكاتب بالابتعاد عن المداخلات والتعليقات والتفسيرات غير المجدية في العمل الفني، والتي تنفِّر القارئ ولا تقنعه بالعمل الأدبي.

٦- تحقيق التوازن والتفاعل بين الأحداث والشخصيات، حيث تنمو الشخصيات وتتطور بشكل فني يظهر استقلالها الذاتي ويسهم بوضوح في تطور الأحداث.

٧- تفعيل عنصري الزمان والمكان، فلا يكونا مجرد وعاء تدور فيه الأحداث، بل يتم توظيفهما بشكل فني وبتقنيات سردية جديدة؛ تعمل على إبراز دور كل منهما في تطور الأحداث، والتأثير على الشخصيات، مما يؤدي إلى زيادة التماسك والترابط في البناء الروائي بشكل عام.

٨- الاعتماد على اللغة الإيحائية التصويرية المؤثرة، مع الابتعاد عن اللغة التقريرية المباشرة التي كانت مسيطرة على الرواية التقليدية، مما أدى إلى تقريب المشاهد والأحداث والشخصيات من ذهن القارئ، الأمر الذي جعله يعيش الحدث الروائي ويشعر به، كأنه يشارك في تكوينه.

٩- التقليل من الاعتماد على شخصية الراوي التقليدي كلي المعرفة، وتوظيف طرق فنية جديدة في الحكي مثل الراوي المحايد، والراوي المشارك بضمير المتكلم الذي يضع السارد والقارئ وجهاً لوجه دون وسيط، مما يمنح الشخصية الروائية مزيداً من الحرية والاستقلالية في تقديم نفسها بشكل مؤثر وجذاب.

١٠- التأثر بتقنيات التحليل النفسي من خلال توظيف تقنيات سردية حديثة مثل التذكر والتداعي والحوار الداخلي وغير ذلك من التقنيات التي تكشف عن الأعماق النفسية للشخصيات الروائية، وتصور صراعاتها النفسية وتفسِّرها بشكل جذّاب ومشوِّق.

١١- توظيف الرمز الفني كمعادل موضوعي للواقع، يعمل على إشراك القارئ وإثارة نشاطه الذهني في تحليل العمل الفني، واستكناه أسراره وخفاياه، بالكشف عن العلاقات المتبادلة بين العالم الروائي الخيالي والعالم الواقعي الحقيقي.

تحولات الرواية التاريخية نحو الواقع:

شكَّل ارتباط الرواية بالواقع نقلة نوعية في تحول الرواية التاريخية وتطورها بشكل عام، حيث تخطت الرواية التاريخية مرحلة عرض التاريخ، بغرض التعليم أو التسلية والترفيه، فعملت على توظيف التاريخ للتنظير بالواقع، فتناولت القضايا الحياتية ومتغيراتها السياسية والاجتماعية والثقافية، وبينت الصراع الإنساني في جوهره الحقيقي، وحاولت البحث عن الأسباب والدوافع

الحقيقية للسلوك الإنساني من منطلق تاريخي يشبه الواقع ويحاكيه، "فالهيمنة الفنية على التاريخ تعني إمكانية المبدع على تعميم خصوصية الحاضر المباشر، بإيلاء الأهمية الملموسة (التاريخية) للزمان والمكان، والظروف الاجتماعية، والنظرة إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه ونتاج نشاطه في التاريخ، مما يؤدي بالضرورة إلى اعتبار فكرة التقدم الإنساني قانوناً تاريخياً وفلسفياً محسوساً".(١) وعلى ذلك، فقد تجاوزت الرواية التاريخية بإسقاطاتها الواقعية تلك النظرة البسيطة التي عبَّر عنها روادها الأوائل في التزامهم بالتاريخ، بحيث راحت "تعمق صلتها بالحاضر والواقع المعيش، ولم تعد تبدي ذلك الاهتمام المَرضي بالحادثة التاريخية، بقدر اهتمامها بما تمنحه الحادثة للراهن".(٢) ودخلت بذلك مرحلة جديدة، تحررت فيها من عبودية التاريخ، وأضحت نصاً روائياً يستلهم التاريخ ويوظِّفه وفق بنية فنية خاصة، تمزج بين الماضي والحاضر، لتعبر عن رؤية الكاتب، التي تتعرض لمعاناة الإنسان الحضارية في عالمه الواقعي، حيث تعمل على زيادة التحريض والإثارة من أجل النهوض بالحاضر، ومحاولة تغييره نحو الأفضل.

لم يقف الأمر عند ذلك فقد تطورت الحبكة الروائية وأصبحت أكثر تماسكاً وترابطاً من ذي قبل، واعتمدت بناءً هندسياً منتظماً له بداية ووسط ونهاية، ومالت الحوادث إلى التحليل المنطقي، ولم يعد مقبولاً الاعتماد على المصادفة والقدر، فاختفت الخوارق والمبالغات التي لا لزوم لها، "وتطورت العقدة من البساطة والتفسخ بين قضية حب وسرد تاريخ إلى عمل متناغم ينبض بالحياة"(٣) كل ذلك دفع بالرواية التاريخية نحو الواقعية التي تُعنى بتصوير الحياة اليومية في صورتها الحقيقية بشكل فني هادف من خلال استخدام تقنية الرمز إذ "يكتب الروائي العربي اليوم من داخل مجتمع لا يكف عن التدحرج نحو الانحدار والانغلاق، محاصراً بأنظمة لا ديمقراطية؛ ومن ثم فإن كتابته تكتسي قوة رمزية باتجاه مقاومة شروط اليأس، وتسعف على صوغ أسئلة جذرية بحثاً عن مستقبل".(٤) وهذا ما حصل في الرواية التاريخية إذ تم توظيف الرمز التاريخي الذي يعمل على المزج بين الزمنين الماضي والحاضر، بحيث يشكِّل هذا الرمز معادلاً موضوعياً يحاكي عالم الواقع ويشابهه، ويتم بذلك إسقاط الماضي التاريخي على الواقع المعاصر. وترى د. عائشة عبد الرحمن إنه "مهما يوغل الأديب المعاصر في الماضي البعيد

---

(١) الرواية والتاريخ (دراسة في مدارات الشرق)، ص٧

(٢) نحو ملحمة روائية عربية (دراسة في مدارات الشرق)، ص١٠

(٣) الواقعية في الرواية العربية، ص٢١٨

(٤) الرواية العربية ورهان التجديد، ص٤١

لتتحقق له ملابسةُ التجربة الأدبية والاندماج التام في مسرح الأحداث التي اختارها من القديم موضوعاً لعمله الأدبي، بل مهما يغب عن الزمان والمكان في استغراقه الوجداني فيما يُكتب عنه من العصور الخوالي، يظل دائماً على اتصال حتمي وثيق بعصرنا الذي نعيش فيه".(١) وقد عبَّرت الرواية التاريخية عن رؤية مبدعها واتجاهاته الفكرية، في تعامله مع قضايا الواقع المختلفة، ولذلك نجد تنوعاً في طبيعة الروايات التاريخية التي تستلهم التاريخ وتوظفه فنياً بطرق مختلفة.

ارتبطت الرواية التاريخية بالواقع العربي ارتباطاً وثيقاً، وخاصة الأحداث التي مر بها الوطن العربي في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وأثر الحربين العالميتين الأولى والثانية ونتائجهما المتمثلة في تقسيم الوطن العربي وإضعافه، وضياع فلسطين وإقامة دولة الكيان الصهيوني.

لقد شكلت الأحداث السياسية المتصاعدة في العالم العربي والإسلامي آنذاك في اتجاه الكثير من كتاب الرواية إلى التاريخ العربي والإسلامي ليبحثوا عن النماذج المشابهة لواقعهم الذي يحيونه، ويسقطونها عليه، في محاولة لبث روح الأمل في نهضة الأمة العربية والإسلامية من جديد رغم ما تحياه من ضعف وهوان، من خلال تقديم نماذج تاريخية حقيقية ومشرِّفة يمكن الاحتذاء بها لتغيير هذا الواقع المأساوي.

وقد سيطر على تحولات الرواية التاريخية من حيث الموضوع ومقاربة التاريخ في تلك الفترة اتجاهان، الاتجاه الأول يعود للتاريخ الفرعوني القديم ويسقطه على الواقع ويمثله نجيب محفوظ، والاتجاه الثاني يركز على التاريخ الإسلامي ويمثله علي أحمد باكثير، وسنتناول كل كاتب من الكاتبين السابقين على حدة، لنتعرف على إسهاماته في اتجاه الرواية التاريخية نحو الواقع موضوعياً وفنياً، وهو ما سنعرض له في المبحثين التاليين.

---

(١) قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، ص١٦٢

المبحث الثاني

الاتجاه نحو التاريخ الفرعوني عند نجيب محفوظ

يُعدُّ نجيب محفوظ من أشهر وأبرز كتاب الرواية العربية، وقد لُقِّب بأميرها، ووصل إلى العالمية بحصوله على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٨م، وترجمت أعماله إلى معظم لغات العالم.

اتجه نجيب محفوظ إلى الرواية التاريخية في بداية إنتاجه الروائي، وقد خطط لعمل أربعين رواية تاريخية تركز على البيئة الفرعونية لمصر القديمة بمراحلها المختلفة، إلا أنه لم يكمل مشروعه الروائي التاريخي(١) فقد بدأ حياته الأدبية بثلاث روايات تاريخية، هي على الترتيب (عبث الأقدار) عام ١٩٣٩م، و(رادوبيس) عام ١٩٤٣م، و(كفاح طيبة) عام ١٩٤٤م، واتجه بعد ذلك اتجاهاً واقعياً اجتماعياً وسياسياً يركز فيه على القضايا الحياتية للشعب المصري. علماً بأن رواياته التاريخية لم تنفصم عن الواقع المصري خاصة روايته الثالثة التي شكلت البداية الفنية الحقيقية للرواية التاريخية ذات الاتجاه الواقعي.

عوامل اتجاه نجيب محفوظ نحو التاريخ الفرعوني:

ترجع أسباب اتجاه نجيب محفوظ في معالجة القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية للمجتمع المصري إلى العصر الفرعوني إلى:

١ – إعجابه بالحضارة الفرعونية ورغبته في ربط الثقافة المصرية الحديثة بالتاريخ الفرعوني، ومما يدل على ذلك ترجمته لكتاب (مصر القديمة) للكاتب الإنجليزي جيمس بيكي إلى العربية، ولا شك أن اختياره لترجمة هذا الكتاب لم يأتِ من فراغ، فلابد من وجود اهتمام بالحضارة المصرية القديمة، ورغبة في تعميق الوعي بالتاريخ الفرعوني، الأمر الذي أمده بمرجعية فكرية وثقافية وحضارية عن ذلك العصر، مما أهله لبدء مشروعه الروائي بالعودة إلى التاريخ المصري القديم الذي ملأ ذهنه ووجدانه، فأبدع رواياته الثلاث الأولى التي عملت على إحياء أمجاد الفراعنة وبعثها في ثوب فني جديد.

---

(١) انظر، عشرة أدباء يتحدثون، ص٣٦٣-٣٦٤

٢- وجد أن العصر الفرعوني زمن احتلال الهكسوس لمصر أكثر قرباً ومشابهة لواقع مصر السياسي والاجتماعي، المتمثل في فساد الحكم وطول أمد الاحتلال الإنجليزي وضعف أمل التحرر، الأمر الذي لم يتكرر في العصور التاريخية الأخرى.

٣- الإحساس بالاغتراب الثقافي وعدم القدرة على التكيف مع الظروف الاجتماعية والسياسية، وعدم الثقة في إمكانية تحقيق الاستقلال ونيل الحرية في ظل تعدد الأفكار واختلاف التوجهات السياسية السائدة، كل ذلك أدى به إلى العودة إلى التاريخ الفرعوني؛ ليبرز من خلاله قيمة الإنسان المصري وتميزه وتمسكه بحضارته وأرضه. ومما يؤكد حالة الاغتراب لدى محفوظ قوله: "حينما أعود بذاكرتي إلى هذه السنوات أجد أن باكثير والسحار لم يداخلهما أي شك في قيمة إنتاجهما ووجوب الاستمرار فيه، فقد كانا ممتلئين بالتفاؤل، أما عادل كامل وزكي مخلوف وأنا فكنا نعاني من أزمة نفسية غريبة جداً طابعها التشاؤم الشديد والإحساس بعدم قيمة أي شيء في الدنيا، والعبث.. ولعل منشأ هذه الحالة راجع إلى تبلور كل هذه الصفات في حياتنا السياسية وقتذاك".[١]

٤- ربما يرجع توجه نجيب محفوظ إلى الفرعونية إلى ظهور ثقافتين في ظل الاستعمار، تمثلتا في الثقافة الفرنسية (الفرانكفونية) والثقافة الإنجليزية (الأنجلوسكسونية)؛ فأراد اعتماد تيار ثقافي آخر يستند إلى مصر الفرعونية[٢]، بحيث يحدد من خلاله شخصية مصر المستقلة البعيدة عن التبعية الفكرية والثقافية لقوى الاستعمار.

٥- التأثر بدعاة تمصير الأدب العربي وربطه بالعصر الفرعوني من أمثال دعوات أحمد لطفي السيد وسلامة موسى اللذان كان لهما الأثر الكبير في تشكيل شخصية نجيب محفوظ الأدبية، حيث عدَّ محفوظ سلامة موسى ممثلاً لإرادة النهضة الأدبية الحديثة، ووصف علاقته به بقوله: "علاقتي به علاقة تلميذ بأستاذ عظيم"[٣] فكان البحث عن أصول الشخصية المصرية في جذورها الفرعونية كأساس لانتماء المصريين، في مواجهة تيار بعث التراث العربي الإسلامي الذي يرى في الحفاظ على الفكر الإسلامي أساساً للاستقلال والتقدم والتحرر من التبعية.

---

(١) عشرة أدباء يتحدثون، ص٣٧٠

(٢) انظر، روايات نجيب محفوظ التاريخية (بحث)، ص٢١٣

(٣) أساتذتي لنجيب محفوظ، ص٢٣٢

٦- انتمائه إلى حزب الوفد وتأثره بأفكاره، فقد كان محفوظ ينظر إلى الواقع الثقافي والسياسي، من خلال المنظور السياسي لحزب الوفد الذي انضم إليه عام ١٩٢٥، وظل مخلصاً لمبادئه الأساسية على امتداد مراحل تاريخه الإبداعي، ولذلك بدأ توجهاته السياسية والفكرية في الثلاثينيات والأربعينيات بالروايات التاريخية التي تنسجم مع السياسية المصرية العامة الداعية إلى تغليب الاتجاه المصري الفرعوني.

روايات محفوظ التاريخية وعلاقتها بالواقع:

فتحت روايات نجيب محفوظ مسلكاً جديداً للرواية التاريخية في الأدب العربي، ذلك أنها لا تهدف إلى تعليم التاريخ أو خدمته كروايات جورجي زيدان، بل هدفت إلى اتخاذ التاريخ مطيَّة لتصوير الواقع المصري، ومناقشة قضاياه الاجتماعية والسياسية بشكل فني رامز، حيث كانت مصر خاضعة في تلك الفترة للاحتلال البريطاني الظالم، وللنظام الملكي المستبد المتحالف مع القوى الإقطاعية الغنية المعادية للتحرر والديموقراطية، المتكبرة على الشعب المصري والممارسة لكل أشكال القمع المادي والمعنوي ضد القوى الوطنية التي تهدف إلى التحرر من الاحتلال والاستبداد.

كانت هذه المؤثرات الخارجية فيما يبدو هي التي أدت بمحفوظ إلى كتابة الروايات التاريخية؛ ليقدم من خلالها الحل الذي يراه مناسباً لتمكين المصريين من التحرر والاستقلال، ولذلك عمد إلى استعارة نماذج مشابهة لهذا الواقع من التاريخ المصري القديم يمكن من خلالها التحفيز على محاكاتها في الحاضر، وهذا يدل على مدى عمق الإحساس الوطني آنذاك، علاوة على الإدراك العام والتفاعل مع الحس الشعبي الرافض لوجود المحتل والحاكم المستبد.

وقد وصف الناقد غالي شكري عودة محفوظ إلى زمن الفراعنة بالقناع الذي يخفي الوجه الحقيقي لحلم الثورة حيث قال: "فالقناع هو مصر القديمة، ومصر الفرعونية من عناصر الرؤية الرومانسية لهذا العصر وهو يكافح الاستعمار الأجنبي بإبراز أمجادنا القديمة".[١]

وعلى ذلك فقد عبرت رواية (عبث الأقدار) عن إدانة الاستبداد مع التسليم بالحقيقة القدرية في حتمية التغيير، فكان الاستسلام للقدر دون إرادة فعلية للإنسان هو سيد الموقف، وهذا الطرح يبرز نظرة سلبية للتعامل مع الواقع. أما رواية (رادوبيس) فقد فضحت الفساد الملكي، وطالبت بالقضاء على رأس النظام من خلال قتل الملك وتصفيته، إلا أنها لم تنظر إلى

(١) معنى المأساة في الرواية العربية، ص٢١

ذلك الأسلوب بوصفه وسيلة للتحرر والتغيير، وهذا يتضح من خلال تصوير الرواية لمظاهر الاحتفاء بجثمان فرعون، مما يدل على عدم كفاية التصفية الجسدية لرأس النظام، حيث يبقى النظام قائماً وقد يزداد عنفاً.(١) في حين صوَّرت رواية (كفاح طيبة) قصة كفاح الشعب المصري لنيل حريته، وطرد الغزاة الهكسوس من بلاده في إسقاط تاريخي للأحداث على كفاح الشعب المصري في أوائل القرن العشرين للتحرر من الاحتلال البريطاني، فكما نجح الشعب المصري في تحقيق استقلاله في العصور الغابرة فإنه سينجح أيضا في استعادة ذاته وتأكيد هويته وتحقيق استقلاله في العصر الحديث. وإذا كانت الدعوة إلى البحث عن الهوية المفتقدة والذات المسلوبة للشعب المصري لا تتم في ظل الموانع القائمة المتمثلة في وجود الاحتلال والنظام المهادن له، كان لزاماً التخلص من الاثنين معاً، وهذا ما أكدت عليه رواية كفاح طيبة التي سنقوم بتحليلها ودراستها، حيث وضَّحت أن تغيير الواقع وإصلاحه يحتاج إلى عمل ثوري منظم ومدروس يستهدف كل أركان الفساد في النظام القائم بحيث يكون للجيش وأبناء مصر المخلصين الدور الأكبر في ذلك. ويشكل هذا الطرح تطوراً كبيراً في إدراك الواقع السياسي والاجتماعي المتمثل في فشل البرامج السياسية للأحزاب الوطنية في ظل النظام الملكي الفاسد وسيطرة الاحتلال الإنجليزي، ثم عدم جدوى عمليات المنظمات السرية، بالإضافة إلى الدور الكبير الذي لعبه أبناء الطبقة الوسطى الذين التحقوا بمدرسة الضباط أواخر الثلاثينيات.

لقد استثمر نجيب محفوظ تاريخ مصر القديم واستخدمه لغاية واقعية واضحة وفي هذا المجال يقول: "استوحيت رواية رادوبيس ورواية عبث الأقدار من أسطورتين، أما كفاح طيبة فكانت انعكاساً للظروف التي تمر بها مصر وقتئذٍ، ولهذا تجد الجوانب التاريخية عندي ضعيفة".(٢) وقد أكد النقاد على قول محفوظ حين أقروا بتجاوز رواية كفاح طيبة للروايتين السابقتين من حيث المرجعية الثقافية الباعثة للكتابة، ومن حيث التوجه والهدف، وعلى أن الإحساس القومي الذي يجسد آمال المصريين ورغبتهم في التحرر والاستقلال مطلع الأربعينيات هو الدافع الحقيقي من وراء كتابتها.(٣) وعلى ذلك اتخذت رواية كفاح طيبة بعداً واقعياً وسياسياً واضحاً، فقد جلب نجيب محفوظ من التاريخ الفرعوني ما يقوي عزيمة المصريين، ويشجعهم على الثورة، وينمي لديهم الإحساس بالعزة والكرامة والشرف، فهم أصحاب تاريخ عريق من آلاف السنين، وعليهم ألا يستسلموا للمحتل.

---

(١) انظر، الرواية التاريخية وتمثل الواقع http://www.aljabriabed.net/n85_04mahfoud.htm

(٢) نجيب محفوظ يتذكر، ص٤٤

(٣) انظر، روايات نجيب محفوظ التاريخية (بحث)، ص٢٢٧

تعامل نجيب محفوظ مع التاريخ:

من خلال مقارنة أحداث رواية (كفاح طيبة) بما ورد من أحداث تتناول موضوع احتلال الهكسوس لمصر وطردهم منها في كتب التاريخ الفرعوني المصري القديم(١) يتضح عدم تقيد نجيب محفوظ بالرواية التاريخية وعدم التزامه بحرفيتها، إنما كان حراً في توظيف شخصياته التاريخية وبناء أدوارها بما ينسجم ومبتغاه الفني والموضوعي، وهذا شيء يحسب له لا عليه، فهو لم يدَّعِ الالتزام والتقيد بالرواية التاريخية ثم خالف ذلك كما فعل جورجي زيدان، إنما هو بتحرره من الرواية التاريخية للأحداث يظهر تأثره بوالتر سكوت الذي دعا إلى الحرية القصصية وتوظيف التاريخ لخدمة الرواية وليس العكس، وهو يبدي أيضاً فهماً واعياً وتمكناً عالياً بمقتضيات الفن الروائي، حيث كان "لتغليب الجانب الفني للعمل الأدبي على حساب الجانب التاريخي الأثر في توجه نجيب محفوظ نحو فنية الرواية التاريخية، فالكاتب رغم اعتزازه بتاريخ مصر الفرعونية لم يسمح لنفسه بالتحجر عند جزئياته وتفصيلاته"(٢) ولذلك كانت صلة نجيب محفوظ بالواقع أكثر من صلته بالتاريخ، فعبر عن واقع ومعاناة وآلام شعبه وطموحاته وآماله في التحرر والاستقلال من خلال استدعاء هذه الحادثة التاريخية وإحيائها من جديد بحلةٍ جديدة.

ومن أمثلة الخروج عن الرواية التاريخية قصة الحب التي جمعت بين الملك أحمس والأميرة امنريدس ابنة ملك الهكسوس، الأمر الذي لم تذكره كتب التاريخ الفرعوني مطلقاً ولم تتعرض له. ثم إن الرواية ذكرت أن أحمس هو ابن كاموس في حين أن كتب التاريخ تذكر أن أحمس هو شقيق كاموس وهو ابن سيكننرع وليس حفيده. وقد أكدت الرواية على علاقات التعاون والألفة بين ملوك طيبة وحكام جنوب مصر من النوبيين، حتى إن الكاتب جعل من بلاد النوبة ملجأً ومقراً لأسرة سيكننرع بعد استشهاده أثناء الدفاع عن مدينة طيبة، وجعل من النوبة أيضاً مركزاً لإعداد وتدريب الجيش الذي سيتم على يديه تحرير مصر من الهكسوس وهذا لم يحدث، فالهكسوس حسب الرواية التاريخية للأحداث لم يتمكنوا من احتلال طيبة أو السيطرة عليها، كما لم تلجأ أسرة سيكننرع بعد موته إلى بلاد النوبة بل ظلوا يعدون العدة لجهاد

---

(١) انظر الكتب الآتية:

١ – مصر القديمة، ص٩٩–١٠٤

٢ – مصر الفرعونية، ص١٨٩–٢٠٤

٣ – في تاريخ مصر القديمة، ص٢٣٢–٢٤١

٤ – تاريخ مصر القديمة، ج٢، ص٢٤–٣٦

(٢) روايات نجيب محفوظ التاريخية (بحث)، ص٢٣٧

الهكسوس وتحرير مصر من مقرهم في طيبة، بل إن علاقة ملوك طيبة مع النوبيين لم تكن على ما يرام، فقد كانوا يخشون من تعاون النوبيين مع الهكسوس؛ ولذلك فرضوا عليهم نوعاً من الرقابة والحصار الاقتصادي حتى يأمنوا مكرهم. وقد أنهى نجيب محفوظ روايته بفرار الهكسوس والاتفاق على الصلح ونشر السلام بمجرد خروجهم من مصر ولعل في ذلك بعداً إنسانياً مقصوداً، إلا أن كتب التاريخ ذكرت أن جيش أحمس ظل يطارد الهكسوس حتى بعد خروجهم من مصر، ولحق بهم وحاصرهم في مدينة شاروهن جنوب غزة ثلاث سنوات حتى سقطت، وتم النصر التام على الهكسوس، وبعد ذلك وجه أحمس اهتمامه إلى إعادة تنظيم وإعمار بلاده.

التحولات الفنية في ضوء رواية كفاح طيبة:

شكَّل نجيب محفوظ البداية الفنية الحقيقية للرواية التاريخية ذات الاتجاه الواقعي في الوطن العربي، وذلك من خلال روايته التاريخية الثالثة (كفاح طيبة)، حيث اختلفت طريقة توظيفها للتاريخ، وظهر الاهتمام باللغة الإيحائية المؤثرة، والشخصيات الصادقة المعبرة، والأحداث المترابطة التي تسهم بشكل إيجابي في هندسة البناء الفني للرواية، والرؤية الموضوعية الواعية بقضايا المجتمع المصري.

أولاً: البناء الفني العام:

إن أول ما يلفت الانتباه في بداية أية رواية هو العنوان، ونلحظ تطوراً بارزاً في اختيار محفوظ لعنوان روايته (كفاح طيبة) وما يحويه من دلالات ورموز، تبدو هامة في تسليط الضوء على الدور الشعبي والحس الجماهيري وأثره في صنع التحولات التاريخية الكبيرة المؤثرة، الأمر الذي نفتقده في عناوين الروايات التاريخية عند جورجي زيدان، التي كانت تركز على الشخصية التاريخية دون أن تلتفت إلى هموم وتضحيات الشعب صاحب الفعل النضالي الحقيقي الذي لولاه لما نجح أي مشروع ثوري تحرري. كما ويؤكد هذا العنوان على فكرة الكفاح المسلح كحل واقعي وفعال لطرد الاحتلال وتحقيق الاستقلال في ظل فشل كل الحلول والبدائل الأخرى المتمثلة في المفاوضات والمساومات التي لا تجدي نفعاً بل تزيد من غطرسة المحتل.

وقد ساهم محفوظ في تطوير البناء الفني للرواية التاريخية التي كانت تعتمد على الوحدة المتكاملة عند زيدان وأبي حديد، فعمل على تقسيم الرواية إلى ثلاثة أقسام رئيسة منفصلة، تعبر عن ثلاثة أجيال متعاقبة تمتد عبر الزمان والمكان الروائي يربطها هدف واحد يسعى الجميع لتحقيقه وهو تحرير مصر وطرد الغزاة الهكسوس، وكان لكل قسم عنوان عام يحتوي على عدد

من المشاهد المرقمة والمرتبة ترتيباً عددياً تصاعدياً، القسم الأول بعنوان (سيكننرع) وقد تكون من خمسة عشر فصلاً، وكذلك القسم الثاني الذي عُنون بـ (بعد عشرة أعوام)، إلا أن القسم الأخير والذي يحمل عنوان (كفاح أحمس) كان أكبر حجماً من سابقيه فقد تكون من أربعة وثلاثين مشهداً.

يصور القسم الأول تمسك سيكننرع ملك طيبة بحرية بلاده واستقلالها في ظل سيطرة الهكسوس على مصر، حيث ضرب مثالاً في التضحية والبطوله باستشهاده بعد مقاومة عنيفة لغزو الهكسوس لمملكته، ويمثل هذا القسم كفاح الجيل الأول –جيل الآباء– الذي لم يتمكن من صد الهكسوس أو هزيمتهم. ويجسد القسم الثاني كفاح الأبناء الذين اتخذوا من بلاد النوبة مقراً للتجهيز والإعداد لتحرير وطنهم واستعادته من الهكسوس، بينما يُظهِر القسم الثالث جيل الأحفاد الممثل بأحمس الذي يتمكن من تحقيق النصر بهزيمة الهكسوس وطردهم من مصر. ويُلاحظ أن هذه الأقسام الثلاثة غير منفصلة بل إنها مترابطة ومتكاملة بحيث يفضي كل منها إلى الآخر عبر الأحداث الدائرة في امتداد زماني ومكاني متدرج ومنتظم بدأ بذكر طيبة ثم امتد إلى بلاد النوبة التي استمر فيها عشر سنوات، حتى أصبحت مصر كلها من جنوبها إلى شمالها ميداناً للحرب والقتال في سبيل نيل الحرية وتحقيق الاستقلال. ولا يؤخذ على هذا التقسيم إلا الزيادة الواضحة والكبيرة في عدد فصول ومشاهد القسم الثالث التي وصلت إلى أربعة وثلاثين مشهداً، ولعل في هذا الطول رمزاً وإيحاءً لصعوبة الكفاح وتكلفته الكبيرة وتضحياته العظيمة، أو أن الكاتب أُجبِرَ على ذلك حتى يتمكن من إنهاء قصة الحب بين الملك أحمس والأميرة امنريدس، أو لعله لم يرغب في إنهاء الرواية بالحرب بل أراد أن يكلل النهاية بالاتفاق على الصلح والسلام كما حدث بالفعل.

لم يتخلَ نجيب محفوظ عن القصة الغرامية في روايته، بل جعلها أساساً في البناء الفني للرواية من خلال إسهامها في تطور الأحداث وهو في ذلك يبدي تأثراً كبيراً بطريقة جورجي زيدان الفنية في بناء رواياته التاريخية، فها هو أحمس يعجب بالأميرة أمنريدس ابنة ملك الهكسوس ألد أعدائه، ثم تجمع بينهما قصة حب، وهذه الأميرة هي التي وفرت له سبل النجاح، ومكنته من تخطي الحواجز أثناء وجوده في طيبة متنكراً بزي تاجر، ثم هي نفسها التي أنقذته من الموت المؤكد حين اعترض طريق عودته إلى النوبة أحد قادة الهكسوس. وقد أضفى الكاتب على هذه القصة الغرامية بعداً إنسانياً زاد من روعتها وجاذبيتها، حين صوَّر الصراع النفسي الذي تملك أحمس جراء هذا الحب المستحيل، فهل يستسلم لرغباته الخاصة ويستجيب لنداء قلبه في قبول حب الأميرة ابنة الرعاة الذين أذلوا قومه وأذاقوهم الويلات، فيعارض المبادئ التي تربى

عليها أم يرفض ذلك الحب ويضحي به في سبيل تحقيق آمال قومه في نيل الحرية وتحقيق الاستقلال؟ وظل هذا الصراع يعتمل في صدره حتى نهاية الرواية، صراع بين العقل والعاطفة، صراع بين نداء القلب وأداء الواجب، إلا أنه في النهاية لم يستسلم لنداء قلبه ورفض الانسياق وراء عاطفته وصمم على السعي من أجل تحقيق آمال قومه ولو كان ذلك على حساب قلبه وحبه.

كذلك لم يكثر نجيب محفوظ من المصادفات كما فعل جورجي زيدان بمصادفاته غير المنطقية، بل لجأ إلى بعض المصادفات المقبولة؛ ليجيد الربط بين أحداث روايته وليتحقق عنصر الجاذبية والتشويق دون مبالغة، مثل المصادفة التي جمعت بين أحمس والأميرة امنريدس على شاطئ النيل وإعجابها بما لدية من بضاعة وهدايا عجيبة، هذا اللقاء كان سبباً لقصة الحب التي وقعت بينهما بعد ذلك. وكذلك المصادفة، التي جعلت أحمس يسمع بالظلم الذي تعرضت له المرأة المصرية من الضابط الذي أراد ضمها إلى نسائه، وحضر محاكمتها ودفع عنها خمسين قطعة ذهبية ثم تعرف على ابنها أحمس، ويتضح بعد ذلك أن هذه المرأة هي زوجة قائد الجيش بيبي، وأن أحمس ابن هذا القائد الشريف الذي تربطه بأسرة سيكننرع صلات عريقة. فجعل نجيب محفوظ هذا اللقاء يتم عن طريق المصادفة بالقضاء والقدر دون تخطيط مسبق، ولو أنه جعل وسيلة اتصال بينهما لكان أفضل وأكثر منطقية وقرباً من واقع الحياة، فلابد من بقاء أواصر الصلة وسبل الاتصال بين القائد وأنصاره لحين عودته. ولا شك أن لهذه المصادفة دور كبير في أداء أحمس لمهمته ومشروعه الثوري الذي يتمثل في التعرف على من يناصرون مليكهم ومن يرغبون في الثورة الحقيقية على الرعاة لكنهم يحتاجون لمن يحركهم ويدعمهم.

ثانياً: اللغة وأساليب السرد:

تفوق نجيب محفوظ على سابقيه في استخدامه للغة الروائية، حيث اعتمد في كتابة روايته على اللغة الفصيحة سواء على مستوى السرد أم الحوار، واستخدم اللغة استخداماً قوياً راقياً ومتيناً، وفي ذلك يقول نجيب محفوظ: "أنا لا أعترف إلا بالفصحى لغة للكتابة، واللغة العامية ليست لغة قائمة بذاتها، واللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب، والتي سيتخلص منها حتماً عندما يرتقي، وأنا أعتبر العامية عيباً من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض تماماً".(١) ولذلك كان اهتمام محفوظ بالفصحى واضحاً فهو يراها هدفاً يسعى

(١) أنا نجيب محفوظ، ص١٩٥

لتحقيقه والحفاظ عليه، فجاءت لغته سلسة واضحة تصف المشاهد وتثري السرد وتعمق الحوار بما يكفل تحقيق الانسجام الفني بين كل عناصر العمل الروائي.

وقد سيطر على الرواية أسلوب السرد التقليدي كلي المعرفة الذي يعتمد على ضمير الغائب المرتبط بالزمن الماضي، الأمر الذي يناسب الكتابة التاريخية. وتعددت الأشكال اللغوية عند محفوظ بحيث تجاوزت لغة زيدان التي غلب عليها الأسلوب التقريري.

ويمكن رصد أربعة أشكال لغوية عمل نجيب محفوظ على توظيفها في روايته وهي:

١ – اللغة الخطابية:

وظف محفوظ اللغة الخطابية التي تثير الهمم وتحفزها للثورة على الظلم والطغيان وتحذرها من اليأس والقنوط نحو قول سيكننرع مخاطباً شعب مصر: "فإذا شاءت حكمة الرب أن يبوء جهادنا بخذلان، فما ينبغي أن ينقطع جهادنا قط، أصغوا إليَّ جميعاً، إذا سقط سيكننرع فلا تيئسوا فسيخلف كاموس أباه، وإذا سقط كاموس خلفه أحمس الصغير، وإذا فني جيشنا هذا فمصر ملأى بالرجال، وإن تسقط بطلمايس فلتحارب كبتوس، وإن تقتحم طيبة فلتثب أمبوس وسيين وبيجة، أو يقع الجنوب في أيدي الرعاة فهنالك النوبة لنا فيها رجال أشداء مخلصون، وستتولى توتيشيري الأبناء بما تولت به الآباء والأجداد، فلا أحذركم إلا من عدو واحد هو اليأس".[١] وكذلك قول الأمير كاموس: "إن أبو فيس ينظر بجشع إلى عزتنا القومية، ويأبى إلا أن يذل الجنوب كما أذل الشمال، ولكن الجنوب الذي لم يرض المذلة وعدوه في أوج قوته لن يرضاها الآن"[٢] هذه اللغة الخطابية الحماسية الممتلئة بالتضحية والفداء وقوة العزيمة هي أكثر ارتباطاً وملاءمةً للحدث الروائي الذي تسوده أجواء الحرب والقتال.

٢ – اللغة الرومانسية:

اعتمد محفوظ على اللغة الرومانسية الحالمة في وصف مشاهد الحب بين الملك أحمس والأميرة امنريدس التي منحها بعداً شاعرياً جذاباً، أنقذ الرواية من سيطرة السرد التاريخي المباشر، وجعل منها عملاً فنياً مشوقاً، مثل هذا المشهد الذي يصف اللقاء بين أحمس والأميرة بعدما أنقذت حياته من موت محتم على يد أحد قادة الهكسوس:

---

(١) كفاح طيبة (رواية)، ص ٣٣٣

(٢) كفاح طيبة، ص٣٢٦

"ووجب قلبه، ونظر إلى زرقة عينيها فرأى نظرة استسلام وحنو أعذب من الحياة التي وهبته إياها، وأحس أن ما بينهما من هواء ينتفض بحرارة عميقة بسحر يجذب إليه روحيهما ليلتقيا ويمتزجا، ففقد لبه وهوى على قدميها.. ثم سألته وقد هفت ذؤابات من شعرها الذهبي على جبينها الأغر وأذنيها:

هل تغيب طويلاً؟

فقال وهو يتنهد: شهراً يامولاتي.

فلاحت في عينيها نظرة حزن وقالت:

ولكنك تزمع العودة.. أليس كذلك؟

نعم يامولاتي وحق حياتي التي هي لك .. وحق هذه المقصورة المقدسة..

فمدت إليه يدها وقالت:

إلى الملتقى..

فلثم يدها وقال:

إلى الملتقى".(١)

٣- اللغة الفنية التصويرية:

شكَّلت لغة التصوير الفني بعداً فنياً راقياً، أسهم في رسم المشاهد الروائية وتوضيحها، ومن ذلك قول الكاتب: "وحين تراءى الجمعان، بدأ القتال واتصل البحر المتلاطم بالجدول الصافي".(٢) وقوله في وصف تأثر أحمس بذكرياته: "فلاحت في عينيه نظرة حنان كنور القمر في صفائه وحيائه".(٣) وقوله في وصف فشل الرعاة: "واستطاع الرعاة أن يقاتلوا في بعض المواقع فدافعوا عن أنفسهم دفاع اليائس، وتساقطوا كأوراق الخريف اليابسة هبت عليها ريح عاصفة".(٤) إن لهذه الصور الجمالية أهمية عظيمة في إذكاء الأحاسيس والمشاعر الجياشة

---

(١) كفاح طيبة، ص٣٧٧- ٣٧٨

(٢) كفاح طيبة، ص٣٤٦

(٣) كفاح طيبة، ص٣٦٩

(٤) كفاح طيبة، ص٣٨٤

لدى المتلقي، الذي يعجب ويتأثر بالعمل الأدبي و يزداد تعلقاً به، حيث كانت اللغة تتفجر حيوية وصدقاً وشاعرية.

٤ -لغة الرمز:

أكثر محفوظ من استخدام لغة الرمز في بناء تراكيب لغته ومن ذلك قوله: (ملك الرعاة البيض) في وصف أبو فيس ملك الهكسوس، ونرى في ذلك دلالة ورمزاً. فهل يقصد بالرعاة البيض الاحتلال الإنجليزي أم الملك ذي الأصل التركي الشركسي، الذي كان ملكاً في ظل الاحتلال وهو في الأساس ليس مصرياً؟ لا شك أنه يقصد الاثنين معاً، ويذكر أن الهكسوس سيطروا على مصر قرابة مائتي عام، وهذا لم يثنِ شعب مصر عن التفكير في حربهم وتحرير البلاد من ظلمهم، وعدم القبول بالأمر الواقع أو التسليم به، بل رفضوه وعملوا على تغييره فثاروا على الهكسوس وحرروا مصر من طغيانهم. كان هذا قديماً، أما حديثاً فالاحتلال الإنجليزي لمصر لم يُقِم كل هذه المدة، وها هو يعيث فساداً وقتلاً وتخريبا، فما بال المصريين اليوم لا يسعون إلى تحرير بلادهم بالقوة كما فعلوا قديماً مع الهكسوس؟ لقد كان نجيب محفوظ واضحاً في طرحه من البداية، فهو يدعو المصريين إلى الثورة على الاحتلال البريطاني والسعي إلى التحرر والاستقلال بالقوة والكفاح كما فعل أسلافهم الفراعنة في ماضيهم السحيق.

ويبدو الرمز كذلك في التلميح إلى استغلال البلاد وسرقة خيراتها في قول أحد البائسين: "غير مسموح بالسرقة في هذا البلد لغير الأغنياء والحكام .. القاعدة المتبعة في مصر أن يسرق الأغنياء الفقراء، ولكن لا يجوز أن يسرق الفقراء الأغنياء".[١] ويبرز هنا النقد السياسي بشكل واضح، فالكاتب يصور بؤس وشقاء وفقر المصريين الذين لا يجدون ما يأويهم ويسد رمقهم، في حين يتمتع الحكام والأغنياء المترفون بكل المميزات، ويعيشون الحياة الهانئة الرغيدة ويستغلون مناصبهم، ويسرقون خيرات البلاد دون رقيب أو حسيب.

ورغم أن الرواية تتناول العصر الفرعوني، إلا أن الكاتب قد آثر استخدام بعض الألفاظ الإسلامية، وأطلقها على وصف الحياة الفرعونية مثل: (التهليل والتكبير، الجهاد، المؤمنين، الشهيد، الأدعية المختلفة، الصلاة، صلاة جامعة)[٢] وفي ذلك دلالة على التأثر بالحياة العربية والإسلامية والارتباط بها، ولا ننسى أن في ذلك إشارة إلى الحياة الواقعية وتساوقاً معها.

---

(١) كفاح طيبة، ص٣٥٧

(٢) انظر، كفاح طيبة، ص٣٣١، ص٣٣٢، ص٣٣٦، ص٣٤٠، ص٣٤١، ص٣٨٤

وبالإضافة إلى ذلك نلحظ تأثر الكاتب بالقرآن الكريم من خلال توظيفه للتناص الديني الذي يظهر في قول أحمس ابن القائد ببيي لأمه: "أماه لا تخافي ولا تحزني"[١]، وفي قول القائد محب: "الآن حصحص الحق"[٢]، وأيضاً في وصف الكاتب لشدة تأثر الجنود المصريين عندما رأوا تنكيل الهكسوس وتمثيلهم بأهلهم حيث قال: "فأسقط في أيدي الرجال".[٣]

وقد اعتمد الكاتب على الوصف التفصيلي الدقيق والمؤثر، وابتعد عن الوصف العام الذي يختصر الحكاية ولا يظهر تمكناً أو إبداعاً. فها هو يصف الحانة التي دخلها أحمس ولاتو فيقول: "ودخلا الحانة معاً، فوجدا نفسيهما في مكان متسع حوائطه عالية، يتدلى من سقفه مصباح يعلوه الغبار، وفي وسطه وضعت الدنان، يحيط بها سور طوله ذراعان وعرضه ذراع، اصطفت عليه أكواب الفخار وأحاط به الشاربون. ويقف في دائرته صاحب الحانة فيملأ الأقداح للملتفين به، أو يرسلها مع ساقٍ يافعٍ إلى الجلوس في الأركان على أرض الحان".[٤] وقد يتكرر وصف المشهد أكثر من مرة، هذا الوصف له دور إيجابي في توضيح جوانب الحدث والربط بين أجزائه المختلفة، ومن ذلك تكرار مشاهد سير المعارك خصوصاً في القسمين الأول والثالث، حيث يغلب الطابع الحربي على الرواية، وكذلك المشهد المتكرر لنهر النيل والمراكب التي تعبره، ما يفسر شدة تعلق الكاتب وارتباطه بنهر النيل الذي تشكلت حضارة مصر على جانبيه، فمصر هبة النيل كما قال المؤرخ المصري القديم هيردوت.

بناءً على ما سبق، يمكن القول إننا لاحظنا تحولات واضحة، وتطورات إيجابية ملموسة على لغة نجيب محفوظ الروائية، وكان هذا التطور مسايراً لتطور رؤية الفنان الفنية التي فاقت رؤية غيره في تناول الرواية التاريخية ولغتها. وهذا يفضي للحديث في التحولات التي أصابت الشخصية في روايته.

ثالثاً: الشخصيات:

كانت شخصية أحمس من أكثر الشخصيات نمواً وتفاعلاً وتأثيراً في تقدم الأحداث، حيث عمل الكاتب على تصوير صراعاته الداخلية ومشاعره الخاصة العميقة، وبذلك تميَّز وتجاوز النمطية الجامدة المسيطرة على بقية الشخصيات، فهو من تمكن من خداع الهكسوس ودخل

(١) كفاح طيبة، ص٣٦٧

(٢) كفاح طيبة، ص٣٩٤

(٣) كفاح طيبة، ٣٩٨

(٤) كفاح طيبة، ص ٣٥٦

طيبة متنكراً في زي تاجر، وهو أيضاً من جلب الثوار والمقاتلين وعمل على تدريبهم في بلاد النوبة ثم عاد ليحقق على أيديهم النصر على الهكسوس، وبالإضافة إلى ذلك كله هو بطل قصة الحب المستحيلة التي تخطى بها الحواجز النفسية لشعبه ووطنه، ثم هو من قبل السلام وأكد على أهمية تحقيقه والحفاظ عليه حيث يقول: "إن السلام أكبر من الحرب حاجة إلى يقظة النفوس وتوثب العزائم".[١] لقد قدَّمت هذه الشخصية نظرة إنسانية متسامحة حتى مع الأعداء.

لعل من أهم تحولات بناء الشخصية عند نجيب محفوظ هو حرصه على إبراز الشخصية المصرية وتحيزه لها في مقابل الهكسوس، فقد أطلق جُلَّ الصفات الحسنة من شرف وعزة وكرامة وتواضع وتدين وقوة وشجاعة على المصريين، وألحق كل الرذائل والمفاسد بالهكسوس فتمثل فيهم الظلم وقسوة الطبع والفظاعة والوحشية، بالإضافة إلى الفساد الأخلاقي والجشع والطمع، علاوة على احتقار المصريين والتكبر عليهم. وقد شهد الكاتب للهكسوس بالقوة والشجاعة والتميز في فنون القتال، ولا نرى في ذلك مدحاً للهكسوس بقدر ما فيه من إشادة وتعظيم لجيش مصر حيث: "قاتل الرعاة بما عرف عنهم من الشجاعة، ولكنهم كانوا يتساقطون سقوط الأوراق الجافة تعرضت لرياح الخريف العاتية".[٢] ولا شك أن الانتصار على عدو قوي أفضل بكثير من الفوز على خصمٍ ضعيف.

ومن التحولات الواضحة في تناول محفوظ للشخصية في الرواية التاريخية تفعيله لدور أفراد الشعب المصري وتصويره لكفاحهم من خلال خلق نماذج حية، لعبت دوراً وطنياً وكفاحياً بارزاً تمثل في مساندة أحمس ومشاركته في السعي لتحرير مصر وطرد الهكسوس منها، وهنا تبرز أكثر من شخصية شعبية مثل أحمس أبانا، وحور، وديب. وهذا الأمر لم نجده عند كل من جورجي زيدان وأبي حديد اللذان كانا يركزان على الشخصيات التاريخية الكبيرة ولم يلتفتا إلى إبراز دور الشخصيات الشعبية البسيطة في تطور الأحداث.

تبرز الرواية شكلاً جديداً للصراع، حيث تحول الصراع من صراع فردي تسيطر عليه السمة الشخصية بين أبطال زيدان وأبي حديد، إلى صراع جماعي يعبر عن الروح الشعبية الجماهيرية، فجسدت رواية كفاح طيبة صراعاً بين قوى الشعب المصري وقوى الاحتلال المتمثلة في الهكسوس، حيث تنتصر الجماهير بقائدها الباسل الشجاع من خلال العمل

(١) كفاح طيبة، ص ٤٢٢

(٢) كفاح طيبة، ص ٤١٤

الدعوب، والإعداد والتدريب المستمر، والأخذ بأسباب النصر والتمكين بعيداً عن جو المصادفات الباهت.

مما يلفت الانتباه من تحولات تطور نظرة محفوظ إلى المرأة، حيث أولاها اهتماماً كبيراً، فهو لم يكتفِ بشخصية المرأة الفاتنة أو العاشقة عند جورجي زيدان، ولا بشخصية المرأة الواعية الحكيمة عند أبي حديد، بل عمل على إبراز دورها الإيجابي والمؤثر في المجتمع، وذلك من خلال توظيفه لثلاثة نماذج نسائية كانت فاعلة في تطور الأحداث الروائية، وهي:

١ – المرأة الحكيمة القائدة:

وقد بدت واضحة في رسم شخصية الأم المقدسة (توتيشيري) –أم الملك سيكننرع– المثقفة التي ضربت مثالاً في الصرامة والصلابة والجلد، وكانت تحث أهل الجنوب، وتبعث الأمل في نفوسهم دائماً، وتشجعهم على تخطي الصعاب وتحقيق الأهداف المتمثلة في تحرير وادي النيل كله من حكم الطغاة المحتلين، وجعلت من ذلك الغاية الأسمى التي يسعى الجميع لتحقيقها. يقول الكاتب في وصفها: "إنها بثت فيمن حولها وعلى رأسهم ابنها الملك سيكننرع وحفيدها كاموس حب مصر جنوبها وشمالها وكراهية الرعاة المغتصبين الذين ختموا العهود الجليلة أسوأ ختام، ولقنت الجميع أن غايتهم السامية التي يجب أن يعدوا أنفسهم لتحقيقها تحرير وادي النيل من قبضة الرعاة المستبدين، وأوصت الكهنة على اختلاف طبقاتهم من رجال المعابد ومدرسي المدارس أن يذكِّروا الناس دائماً بالشمال المغتصب والعدو الغاصب، وما ارتكبه من آثام أذل بها القوم واستعبدهم وانتهب أرضهم واستأثر بخيراتها وهبط بهم إلى مستوى البهائم التي تعمل في الحقول، فإذا كان في الجنوب جذوة نار مقدسة تلهب القلوب وتحيي الآمال فالفضل في إذكائها لوطنيتها وحكمتها، ولذلك قدسها الجنوب جميعها ودعاها الناس الأم المقدسة توتيشيري".[١]

٢ – المرأة: الزوجة والأم:

تَمثَّل هذا النموذج في شخصية السيدة (أبانا) زوجة القائد بيبي الذي كان مثالاً للتضحية والفداء فقتل وهو يدافع عن طيبة، وقد حفظت ذكرى زوجها، ورفضت مساومات الأعداء للنيل منها، وضحَّت بعمرها في سبيل تربية ابنها (أحمس أبانا) على حب الوطن وكراهية الهكسوس المحتلين، وقد أحسنت هذه التربية حتى أصبح ولدها أحد القادة المحررين.

(١) كفاح طيبة، ص ٣٢٨

٣- المرأة الجميلة الفاتنة:

وقد مثَّلت الأميرة امنريدس ابنة ملك الهكسوس هذا الجانب، وكانت رمزاً للفتنة والجمال، نحو قول الكاتب في وصف رؤية أحمس لها: "رأى وجهاً تجسم فيه الحسن والكبرياء، ففيه من دواعي الفتنة بقدر ما فيه من نوازع الهيبة، ورأى عينين زرقاوين يتجلى في صفائهما التعالي والإقدام".[(١)] وكانت أيضاً رمزاً للوفاء والإخلاص والتضحية فقد خاطرت بمكانتها كأميرة وسارعت في إنقاذ حبيبها (أحمس) من غدر القائد الهكسوسي (رخ) الذي أراد قتله، وعندما طال غياب أحمس أرسلت له رسالة تعاتبه على نكثان وعده بالعودة إليها مرة أخرى[(٢)]، علماً بأنه كان بالنسبة إليها تاجراً من عامة الشعب الذي يقع تحت احتلالهم وسيطرتهم. ثم إنها ضحت بحبها وفضلت العودة إلى أهلها ذويها على البقاء عند محبوبها أحمس بعد أن اكتشفت حقيقته؛ انظر قولها: "نحن قوم الموت أروح لنفوسهم من الهوان .. أليس من الهوان أن أفتح ذراعي لآسري وعدو أبي".[(٣)] وهذا موقف يحسب لها، فقد ضحت بحبها من أجل الحفاظ على شرفها وكرامة أهلها، كما ضحى الأمير أحمس بهذا الحب من قبل في سبيل تحرير وطنه واستقلاله.

رابعاً: المكان والزمان:

شكل المكان الروائي عنصراً أساسياً في البناء الفني للرواية التاريخية عند نجيب محفوظ، ويبدو ذلك في حضوره بشكل كبير في رواية (كفاح طيبة)، وأول ما نلاحظ فعاليته وتأثيره في العنوان الذي يركز على مدينة طيبة التي اتُخِذت مقراً لكفاح الهكسوس وسعت إلى التحرر والاستقلال، حيث يشكل المكان الروائي بعداً فنياً متخيلاً يرتبط بمكان تاريخي حقيقي (مصر الفرعونية)، ويرمز إلى مكان واقعي يشترك معه في نفس الظروف والملابسات (مصر الحديثة). وقد حفلت الرواية بدلالات الشوق والحنين إلى الوطن المسلوب، ثم ركزت على علاقة الإنسان بالأرض والمكان. لقد رسم محفوظ المكان بعناية واتخذه منطلقاً لأيديولوجيته الخاصة، التي تربط المكان (طيبة) نفسياً واجتماعياً ودينياً بالشخصيات المكونة للحدث الروائي؛ لتحقيق هدف واحد هو دحر الغزاة واستعادة المكان المتمثل في الوطن المغتصب.

---

(١) كفاح طيبة، ص٣٥٣

(٢) انظر، كفاح طيبة ص٣٨١

(٣) كفاح طيبة، ص٤٢٠

استأثرت طيبة كمكان وحيِّز بالحظ الأوفر من الوصف في الرواية، وفي كل مرة يلعب وصف الحيز والمكان دوراً فنياً جديداً في إثراء الحدث، وبيان العلاقة الوثيقة بينه وبين الشخصية تقول الرواية: "وكان اسفينيس يغرق في أحلامه، فذكر طيبة وأهل طيبة، طيبة أعظم مدن الأرض، المدينة ذات الأبواب المائة، والمسلات التي تناطح الجوزاء، والمعابد الهائلة والقصور الشم، والسبل الطويلة، والميادين العظيمة، والأسواق التي لا تهدأ ولا تسكن آناء الليل وأطراف النهار".(١) ويخاطب أحمس طيبة وهو يسعى بالجيش إلى تحريرها ويقول: "طيبة.. طيبة.. يا أرض المجد.. ومثوى الآباء والأجداد، أبشري فغداً يطلع عليك صبح جديد".(٢) وقد خاطبها عندما دخلها منتصراً قائلاً: "طيبة.. يا منبع دمي.. ومنبت جسدي.. ومرتع روحي.. افتحي ذراعيك وضمي إلى صدرك الحنون أبناءك البررة البواسل".(٣) لقد تمكن المكان الروائي من تشكيل الهوية التاريخية والوطنية والنفسية للشخصيات المحركة للأحداث.

هذا تطور كبير يحسب لنجيب محفوظ، حيث كان يغلب على المكان عند جورجي زيدان الطابع الجغرافي، ويقدمه كإطار عام تدور فيه الأحداث، لذلك كان يأخذ حيزاً كبيراً من الوصف الذي يخلو من المشاعر النفسية، كما في وصفه لموضع القصر الشرقي الكبير حيث يقول: "وموضع القصر الكبير الشرقي الآن في شرقي القاهرة القديمة وشماليها فيما بين الأزهر وباب الفتوح، ويدخل في ذلك خان الخليلي، وبيت القاضي، والجمالية، والنحاسين. وقد سمي هذا القصر بالشرقي تمييزاً له عن قصر آخر غربي أصغر منه كان غربي القصر الشرقي، وبينهما ساحة يقال لها الميدان بين القصرين.. إلخ".(٤) ولا يخفى على الباحث ما في هذه الفقرة من سيطرة للطابع التعليمي الجغرافي.

ولم ترتبط رواية كفاح طيبة بحيِّز واحد للأحداث فقد بدأت بذكر طيبة، وانتقلت إلى بلاد النوبة أقصى جنوب مصر، ثم شملت مصر كلها بمدنها المختلفة مثل: (هبسيل، وليكوبوليس، وسينوبولس، أرسنوي، ومنف)، مروراً بالنهر المقدس –نهر النيل كما يصفه الكاتب– الذي شكَّل علامة مكانية وشخصية فاعلة تسهم في تأكيد الروح المصرية الثائرة التي تسعى إلى تحرير كامل تراب مصر ولا تفرط بأي جزء منه، وهذا ليس غريباً، فقد جسَّد النيل شخصية مصر منذ

---

(١) كفاح طيبة، ص٣٧٥

(٢) كفاح طيبة، ص٣٩٥

(٣) كفاح طيبة، ص٤٠٠

(٤) صلاح الدين الأيوبي، ص٢٢

الأزل، وشكَّل وحدتها، وأثَّر في طبيعة شعبها، وهو رمز للحضارة المصرية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

ويظهر أثر المكان على نفسية الشخصيات، حين يُبرِز شدة شوق وحنين أحمس إلى القصر الذي نشأ فيه بطيبة، أثناء دخوله إليه على أنه تاجر من بلاد النوبة، حيث تصف الرواية ذلك فتقول: "وكان اسفينيس يذكر المكان جيد الذكرى، وكأنما فارقه أمس آخر مرة. وحين بلغوا ممر الأعمدة الكبير المؤدي إلى الحديقة، اشتد وجيب قلبه، وعض على شفته السفلى من شدة التأثر، وذكر كيف كان يلعب في هذا الممر مع نيفرتاري".[(١)] لقد انعكس المكان الروائي على شخصية البطل وأسهم في التأثير على نفسيته وتشكيل دوافعه الواقعية التي يسعى إلى تحقيقها.

كذلك عمل المكان الروائي على بيان المفارقات الاجتماعية بين الشخصيات، حيث تختلف مساكن الهكسوس المحتلين عن أحياء الفقراء والبسطاء من المصريين، انظر: "وعبرت السفينة أحياء الفقراء، وأقبلت على القصور الشم الغارقة بين أدواح النخيل، وأشجار الجميز تهفو عليها الأطيار من كل نوع ولون، وتفصل بينها وتترامى وراءها الحقول، ذات الخضرة النضرة، تشقها الجداول الفضية والوديان والنخيل والكروم، وترعاها الثيران والبقر، ويعكف عليها الفلاحون العراة الصابرون".[(٢)] في حين يصف الكاتب حي الصيادين بطيبة فيقول: "وعلى مسير دقائق من الشاطئ أقيمت أكواخ صغيرة أو متوسطة الحجم من الآجر، مسقوفة بجذوع النخيل، يدل مظهرها على السذاجة والفقر".[(٣)] ولا شك في أن هذا التمايز الاجتماعي الذي نستقرأه من خلال المكان الروائي يعزز فكرة رفض الاحتلال، ويدعم مقارعته والثورة عليه.

وبالنسبة للزمان فقد ظل التتابع والتدرج الزمني المنتظم مسيطراً على فن الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ، حيث بقي الزمن تقليدياً لا تعترضه التعرجات أو الخلخلة والتقلبات الزمنية التي نجدها كثيراً في الرواية التاريخية الجديدة، فهو زمن بسيط يمكن متابعته والإمساك به بكل يسر وسهولة. ويُلاحَظ ممارسة السرد لسلطته في تشكيل الزمن، فهو تارة يميل إلى الإطالة حيث يعمد إلى التوقف الزمني في مشاهد الوصف التفصيلي خاصة في القسم الأول من الرواية، وتارة يزيد من سرعة الزمن وحِدَّته حيث يقوم باختصاره وقطعه ويبدو ذلك في عنوان

---

(١) كفاح طيبة، ص٣٧٠

(٢) كفاح طيبة، ص٣٦٢

(٣) كفاح طيبة، ص٣٥٥

القسم الثاني للرواية (بعد عشرة أعوام)، وفي بعض العبارات مثل: (مضت أسابيع، وتوالت الأيام، ومضت أيام وليالٍ، ومضت الأيام والشهور الطوال). وبالإضافة إلى ذلك فقد وظف الكاتب تقنية التذكر أو العودة إلى الوراء، وجعل من ذلك سبيلاً يعرِّف القارئ بالأحداث التي لم يتم ذكرها من قبل بأسلوب راقٍ وجميل، علاوة على إسهامه في تطور الأحداث وربطها مع بعضها البعض بشكل جذاب، ثم بيان أثر هذا الماضي على نفسية وباطن الشخصية التي لا ينفك ارتباطها بالذكريات التي تعزز وتقوِّي عوامل الصمود والبقاء والاستمرار في العمل حتى استعادة الحقوق وتحرير البلاد من الطغاة انظر: "وطاب لخياله أن يتردد بين الماضي القريب والحاضر الغريب، فتمثل ساعة الوداع في نباتا، وجدَّته توتيشيري تبشره بأن روح آمون أوحت إليها أن ترسله إلى مصر، وقد وقف أبوه كاموس قريباً منه يوصيه بصوته الجهوري المؤثر، وذكر أمه الملكة ستكيموس وهي تلثم جبينه، وزوجه نيفرتاري وهي تلقي عليه نظرة الوداع من خلال أهدابها المبتلة.. فلاحت في عينية نظرة حنان كنور القمر في صفائه وحيائه".(١)

ومن أهم عناصر التجديد المتعلقة بعنصر الزمان والتي يمكن ملاحظتها في رواية كفاح طيبة تعمُّد الكاتب لإسقاط القصة التاريخية المرتبطة بالزمن الماضي(زمن القصة) على الأحداث التي تمر بها مصر زمن الكتابة، وهذا تحول كبير لم نجده مطلقاً عند جورجي زيدان الذي لم يهدف إلى مقاربة الواقع أو معالجة قضاياه السياسية والاجتماعية، بل ظل محتفظاً بالبعد التاريخي، فجعل من الرواية خادماً للتاريخ كما قلنا سابقاً، أما بالنسبة لنجيب محفوظ فقد قامت روايته التاريخية على التناظر والتشابه الكبير بين الوضع السياسي والاجتماعي المصاحب لزمن الكتابة وبين مدار النص التاريخي في الزمن الفرعوني، فالشعب المصري المستعبد الذليل الذي يعاني بفعل ممارسات النظام الملكي الفاسد والاحتلال البريطاني الظالم زمن الكتابة يعيد ويكرر نفس المعاناة التي مرت به زمن احتلال الهكسوس لمصر في التاريخ الفرعوني القديم الذي جعله الكاتب مداراً فنياً لنصه الروائي. واستطاعت هذه الرواية التي امتازت بوضوحها الأيديولوجي وسرعة تأثيرها على المتلقي أن تتجاوز هدفها المحدد في الزمن، لتصبح علامة فنية قابلة لأن تقرأ في سياقات وأزمنة مختلفة، وأن تقدم مع ذلك دلالات غنية تتجاوز شرط وجودها الأول، فقد أبدع نجيب محفوظ في روايته حتى أنها تصلح لكل الأزمان التي يسودها الظلم والاحتلال والسيطرة على مقدرات الشعوب واستغلالها.

---

(١) كفاح طيبة، ص٣٦٩

وبعد، فإنني أؤكد على أن تناول نجيب محفوظ للرواية التاريخية قد شكل علامة فنية بارزة في تطور الرواية التاريخية لا يمكن تجاوزها، وذلك من خلال مجموعة من التحولات التي يمكن جمعها بشكل موجز فيما يأتي:

١- إنه أول من وجه الرواية التاريخية وجهة فنية واقعية خاصة في رواية (كفاح طيبة)، عبَّرت عن رؤية الكاتب وفلسفته في معالجة قضايا الواقع السياسي والاجتماعي لمصر فترة الأربعينيات.
٢- بيان توجه محفوظ إلى التاريخ المصري الفرعوني القديم؛ يُعبِّر عن مرحلة فكرية تدعو إلى بعث التاريخ الفرعوني والاعتزاز بالهوية المصرية الفرعونية في مواجهة التيار الإسلامي.
٣- تطور أدوات محفوظ الفنية في التعامل مع التاريخ، حيث لم يتقيد بحرفيته، بل تجاوز المادة التاريخية، وغلَّب جانب الخيال الفني الذي تقوم عليه الرواية.
٤- أسهم محفوظ في تطور البناء الفني للرواية، بحيث قسمها إلى مجموعة من الوحدات التي يجمعها موضوع واحد.
٥- طوَّر العنوان الروائي من عنوان يركز على الشخصية التاريخية، إلى عنوان يرتبط بالحدث التاريخي والهم الشعبي.
٦- تحول نمط الصراع على يد محفوظ من صراع فردي بسيط إلى صراع جمعي يدور بين قوى الشعب التي تسعى إلى التحرر والاستقلال وبين الاحتلال البغيض الذي يحتقر الشعب ويسرق خيرات بلاده.
٧- الاهتمام باللغة، وإبراز دورها الفني على مستوى السرد والحوار، بأشكال متعددة كالخطابية والرومانسية والرمزية.
٨- اعتنى محفوظ بدور الشخصية النسائية، وقدمها بأشكال إيجابية وفاعلة ومؤثرة في تطور الأحداث.
٩- وظف جماليات المكان أو الحيز الروائي، وقدمه حياً حيوياً من خلال البعد النفسي والاجتماعي والتاريخي للشخصيات المختلفة.
١٠- ربط بين زمن القصة التاريخية وزمن الخطاب الروائي، من خلال إسقاط الزمن الماضي على الزمن الحاضر.

وهذه تحولات موضوعية وفنية جيدة في هذه المرحلة من كتابة الرواية التاريخية والتي نعدها مرحلة وسطاً بين بدايات زيدان والرواية الجديدة، وهي مرحلة مهمة ومؤثرة في تحولات الرواية التاريخية نحو الرواية الجديدة بموضوعاتها وبنيتها الفنية.

المبحث الثالث

باكثير وريادة التوجه الإسلامي للرواية التاريخية

اقتحم علي أحمد باكثير عالم الرواية التاريخية فترة الأربعينيات من القرن العشرين كغيره من أبناء جيله مثل نجيب محفوظ وعادل كامل ومحمد فريد أبو حديد، إلا أنه وجهها وجهة إسلامية خالصة من خلال خمس روايات تاريخية هي: (سلامة القس) عام ١٩٤٤م، و(واإسلاماه) عام ١٩٤٥م، و(الثائر الأحمر) عام ١٩٤٨م، و(سيرة شجاع) عام ١٩٥٦م، و(الفارس الجميل) عام ١٩٦٥م. وهذه الروايات –رغم قلتها مقارنة بمسرحياته– جعلت منه رائداً للرواية التاريخية الإسلامية، فقد شكَّل قفزة جديدة في كتابة الرواية التاريخية التي جمعت بين الالتزام الفكري والتجديد الفني في مزيج رائع وبديع، حيث إنه "اعتمد تكنيكاً جديداً في بناء رواياته، وأفاد كثيراً من التقنيات الفنية المتوفرة آنذاك، فخرجت رواياته بذلك عن المواصفات التقليدية للرواية، وقد بدت في هذه الروايات جرأته الفنية في تطوير الشكل والمضمون وتقديم صياغة جديدة لم تعهد في روايات من قبله".[1] وفي أثناء التركيز على أثر الرواية الفنية الواقعية على الرواية التاريخية عند باكثير تم تسليط الضوء على روايتين من أشهر رواياته هما واإسلاماه والثائر الأحمر، وكان سبب اختيار هاتين الروايتين أنهما كانتا أكثر محاكاة ومقاربة للواقع الذي عايشه الكاتب، ثم إنهما شكلا تطوراً جعلهما الأنضج والأرقى فنياً من غيرهما كما يؤكد الكثير من النقاد.

وقد عانى كاتبنا كثيراً؛ لأنه كان يؤمن بأصالة الفكر الإسلامي، فقد ظُلِم وحُجِبت أعماله بسبب سيطرة الماركسيين على الساحة الأدبية والإعلامية والثقافية أواخر الستينيات[2]، وربما كان ذلك بسبب اتجاهات النظام الحاكم الرافض للاتجاه الإسلامي. حتى إن كثيراً من النقاد السائرين في فلك الغرب كانوا يغمطون حق هذا الكاتب العظيم، فكانوا يغمزون نحوه في مجالس الأدب ومنتدياته ويقولون عنه في سخرية: "علي اسلامستان!" وكان هو يضحك ويقول بثقة: "إنه لشرف عظيم لي أن أتهم بالإسلامية فيما أقدمه من أدب".[3] وفي ذلك يقول د. حلمي القاعود عن باكثير: "كان ضحية للعبث الذي ساد حياتنا الأدبية والثقافية في فترة الغياب الكامل

---

(١) انظر، روايات علي أحمد باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، ص٨

(٢) انظر، علي أحمد باكثير في مرآة عصره، ص١٣٧

(٣) انظر، علي أحمد باكثير رائد الرواية التاريخية الإسلامية في الأدب العربي http://www.alukah.net/literature_language/0/37552

للحرية، وطغيان القهر على المستوى السياسي والفكري، فقد عانى من التجاهل الذي فرضه أنصار الفكر الطاغوتي، ومن المضايقات التي أحدثها الشعوبيون الجدد، وأذلوا بها كل من خالف اتجاهاتهم وشذ عن فكرهم القبيح".[١] ويؤكد فاروق خورشيد ذلك فيقول: "لم يظلم النقد الأدبي كاتباً كما ظلم علي أحمد باكثير".[٢]

عوامل اتجاه باكثير نحو التاريخ الإسلامي:

أسهمت مجموعة من العوامل في توجه باكثير إلى التاريخ الإسلامي، يمكن إجمالها فيما يأتي:

١- النشأة الإسلامية المحافظة في حضرموت باليمن، حيث بدأ خطواته التعليمية في الكتاتيب على أيدي أساتذة أجلاء متعمقين في الدراسات الإسلامية، ثم انتقل إلى المعهد الديني، وتشرب الثقافة العربية العميقة واتصل اتصالاً قوياً بكتب التراث العربي والإسلامي وخاصة الجانب الأدبي والشعري. يقول د. نجيب الكيلاني: "أما علي باكثير مؤلف (واإسلاماه) فقد بدأ حياته دارساً للإسلام والفقه والحديث والتاريخ، أراد أن يكون عالماً مجتهداً من علماء الإسلام، وشاء الله أن يصبح أديباً من أدبائه".[٣] وكان لهذه النشأة أثر كبير في توجه باكثير إلى استلهام التاريخ الإسلامي وتوظيفه فنياً في رواياته التاريخية.

٢- الاعتزاز بالتاريخ العربي والإسلامي، فالناظر إلى أعمال باكثير الأدبية يلمس أفق الإسلام وإذكاء روحه وأحكامه، ويجد كذلك إشادة وتمجيداً بقادة العرب العظام على مر العصور، فقد ألف أكثر من تسعين كتاباً بين رواية ومسرحية شعرية ومسرحية نثرية اعتمدت معظمها على التاريخ الإسلامي، وقد عده د. أبو بكر حميد المتخصص في أعماله رائداً للاتجاه الإسلامي في الرواية التاريخية العربية.[٤] وهذا من أهم التحولات الموضوعية على الرواية التاريخية في هذه الفترة التي شهدت صراع الهويات.

---

(١) علي أحمد باكثير في مرآة عصره، ص٩٩

(٢) علي أحمد باكثير في مرآة عصره، ص٩٣

(٣) الإسلامية والمذاهب الأدبية، ص١٠٦

(٤) انظر، علي أحمد باكثير رائد الرواية التاريخية الإسلامية في الأدب العربي
http://www.alukah.net/literature_language/0/37552

٣- الظروف السياسية والاجتماعية السائدة، فلا جدال في أن الظروف السياسية والاجتماعية التي وجهت نجيب محفوظ إلى التاريخ الفرعوني تعزيزاً لقومية مصر وأصالتها هي نفسها التي دفعت باكثير بشكل مقابل للبحث في التاريخ الإسلامي؛ ليكتب من أجل البعث الجديد للإنسان المسلم، ومن هنا جاء إلحاحه على الانتصارات الإسلامية بعد الهزائم المروعة والمتلاحقة التي لقيها المسلمون في فترة من أشد فترات تاريخهم خطورة، فرسم لنا طريق التحرر والاستقلال بالحفاظ على الهوية العربية والإسلامية، وأكد على التفاؤل بحتمية النصر في ظل اليأس الشعبي العام الذي شكله استمرار وجود الاحتلال الأجنبي والحكم الملكي الفاسد والمستبد الموالي له. ويشكل هذا التوجه فرقاً أساسياً في الرؤية الحضارية بينه وبين محفوظ.

٤- الرد على دعاة الفرعونية، والرغبة في مواجهة الذين تنكروا لتاريخ الأمة الإسلامية، وراقت لهم فكرة الالتحاق بالحضارة الغربية بالدعوة إلى العودة إلى الدين الإسلامي الذي يوحد الأمة ويجسد شخصيتها الأصيلة، ويمثل حلاً فعالاً وجذرياً لكل مشاكلها.

٥- التأثر بالفكر الإسلامي المستنير عند جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، حيث كان لاتصال باكثير بأعلام الأدب وقادة الفكر والثقافة الإسلامية أثر كبير على حياته ونتاجه في حضرموت وتشكيل اتجاهاته الأدبية بعد ذلك، فمن خلال اتصاله برائدي المدرسة السلفية الحديثة محمد رشيد رضا ومحب الدين الخطيب تمكن من استيعاب فكر جمال الدين الأفغاني والإمام محمد عبده وتأثر بدعوتهما إلى الجامعة الإسلامية وإلى انفتاح المسلمين على روح العصر ونبذ الخرافات والأوهام، والعودة الحقيقية إلى جوهر الإسلام كما قدرته السنة النبوية الشريفة وأفعال الصحابة الأكرمين.(١)

روايات باكثير التاريخية وعلاقتها بالواقع:

لا شك أن الأديب لا ينفصم عن واقعه، خاصة أن كاتب الرواية لا يختار من كم التاريخ الهائل بشكل عبثي، بل يختار عن فهم ودراسة واعية لواقع الحياة ومشاكلها وهمومها. وقد وجد باكثير في التاريخ الإسلامي مساحة آمِنةً وواسعة وحافلة بالنماذج الساطعة التي يمكن أنْ تُحتَذَى في الواقع المعيش الذي تحوطه الهزيمة، وتتنازعه الصراعات، وتسوده النكسات

---

(١) انظر، علي أحمد باكثير النشأة الأدبية في حضرموت

http://www.islamweb.net/ramadan/index.php?page=article&id=10342

والعذابات فكان لابد من استعادة المواقف التاريخية المضيئة والمُشرِّفة، وبعث شخصياتها العظيمة المؤثرة مرة أخرى إلى الحياة في الزمن الحاضر.

لم يعد باكثير إلى التاريخ ليُعِيدَ شرحه وتوصيفه، إنما عاد إليه مُركِّزًا على لحظاته المفصليَّة، ومواقفه الإنسانيَّة ذات الأبعاد الدراميَّة والتراجيديَّة للكشف عن تقاطُعاته مع الحاضر، ولإحيائه روائيًّا عبر حبكة فنيَّة تُحقِّق المتعة والمعرفة بالماضي والحاضر معًا.[١] فـ "اتجه في كتاباته الروائية إلى التاريخ يغترف منه الحوادث والظروف المشابهة لما مرت به الأمة الإسلامية في العصر الحديث".[٢] ثم "انتزع من أحداث التاريخ الإسلامي حوادث تاريخية معينة؛ ليبعث من خلالها مفاهيم فكرية معينة، ويلبسها رؤية معاصرة، ويقدم لنا من التاريخ عملاً فنياً رائعاً، يمتعنا ذهنياً ويقودنا فكرياً إلى غايات سامية ومثل عليا".[٣]

عمل باكثير على استلهام التاريخ الإسلامي الناصع المشرق، وركز على مواقف السقوط والنهضة في محاولة منه لتوجيه أنظار الناس إلى (الحل الإسلامي) في مواجهة قسوة الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية التي يعيشونها. وقد جسَّد بذلك تحولاً كبيراً وربما جذرياً عن نظرة جورجي زيدان السلبية إلى التاريخ الإسلامي، فإذا كان زيدان يسيء للتاريخ العربي الإسلامي ويسعى للنيل منه، فإن علي أحمد باكثير يفخر بهذا التاريخ ويمجده. وإذا استدعى زيدان فترات الفتن والصراعات والاضطرابات السياسية، فإن باكثير استلهم فترات المجد والقوة والانتصارات المشرِّفة؛ ليقدم نموذجاً يمكن الاحتذاء به في عالم الواقع.

تطرقت رواية (وإسلاماه) الصادرة سنة ١٩٤٥م لفترة من أشد فترات التاريخ العربي والإسلامي خطورة، حيث تعرض العالم الإسلامي لخطرين محدقين، تمثل الخطر الأول في الوجود الصليبي في بلاد المسلمين وخاصة بلاد الشام، وتمثل الخطر الثاني وهو الأهم في غزو التتار لبلاد المسلمين واحتلالهم لها، وتمكنهم من القضاء على الخلافة العباسية في بغداد، وتوجههم إلى الشام وسيطرتهم عليها، ورغم هذه الكبوات المتتالية إلا أن الرواية ركزت على كيفية النهوض والتصدي لهذين الخطرين العظيمين بالإعداد والتجهيز للجهاد بقيادة الملك

---

(١) باكثير وريادة التصور الإسلامي في الرواية التاريخية
http://www.alukah.net/literature_language/0/32775

(٢) انظر، من ملامح الرواية التاريخية عند باكثير الثائر الأحمر وفشل المشروع القرمطي
http://www.alukah.net/culture/0/418

(٣) الرواية التاريخية عند باكثير (بحث)، ص٤١٥-٤١٦

المظفر قطز سلطان مصر الذي رد كيد التتار وحقق النصر المؤزر للمسلمين في معركة عين جالوت، فقضى على الخطر المغولي الذي كاد أن يقضي على العالم الإسلامي بأسره. ولا ينسى باكثير في الرواية دور الشعب في الكفاح والجهاد، إلا أنه أبرز بشكل أكثر أهمية دور القائد في إثارة همم الجماهير نحو النهضة والتحرر والاستقلال إذ يقول وهو يقدم للرواية: "وهي بعد شهادة ناطقة بأن هذا الشعب الوديع الذي يسكن على ضفاف النيل قوة كامنة، إذا وجدت من يحسن استثارتها والانتفاع بها أتت بالعجائب وقامت بالمعجزات"(١) فكانت هذه الرواية بمثابة رسالة للشعب المصري توضح فساد الحاكم في ظل وجود الاحتلال الإنجليزي، واستمرار التناحر السياسي بين الأحزاب المختلفة. وبعبارة أخرى هي دعوة للتخلص من الملك الفاسد الموالي للاحتلال وإبداله بقائد وطني مخلص يعمل فعلاً على طرد الاحتلال منطلقاً من توحيد طاقات الشعب ومعتمداً على مبدأ الجهاد تحت راية الإسلام كطريق لحفظ الكرامة وجلب الحرية والاستقلال.

وتنطلق رواية (الثائر الأحمر) الصادرة سنة ١٩٤٨م من الماضي إلى الحاضر لتناقش قضية الرأسمالية والشيوعية، وتصور صراعهما العنيف، وتبين موقف الإسلام منهما، وقد حرص الكاتب على إبراز هذه الفكرة بوضعه عنوان فرعي توضيحي للرواية هو (قصة الصراع بين الرأسمالية والشيوعية والعدل الإسلامي) إذ يبين فشل الرأسمالية والشيوعية في تحقيق الأمن والسكينة والعدالة والازدهار الروحي للإنسان من خلال تصوير الصراع بين دولة الخلافة ببغداد والحركات الثائرة عليها وأهمها حركة القرامطة وزعيمها حمدان قرمط الذي ثار على الدولة الإسلامية لشعوره بالظلم الذي يمارسه عليه الإقطاعي الغني ابن الحطيم الذي يستغل ثروته ونفوذه في ظلم الناس، ويتمكن حمدان قرمط من إنشاء دولة القرامطة التي هرع إليها الفلاحون والأجراء البسطاء الذين كانوا ينشدون المساواة في مملكة العدل الشامل، ولكن سرعان ما ينكشف زيفها وبهتانها، فيأخذ الناس في الهرب ليلاً إلى بغداد مركز الدولة الإسلامية، وتضطرب الأمور في دولة القرامطة ويشتد فيها الصراع إلى أن تتفتت، حتى إن حمدان قرمط نفسه يهيم في الأرض ضائعاً مشتت الفكر إلى أن ينتهي به الحال إلى دولة العدل والمساواة الإسلامية في بغداد. ويبدو بشكل واضح أن الرواية لا تهدف إلى تجديد وبعث التاريخ مرة أخرى، إنما هدفت إلى محاكاة الواقع الثقافي والأيديولوجي، حيث تخلل هذه الفترة صِراعٌ فكري بين التيارات العلمانية والليبرالية ذات التوجهات الغربية والتيَّارات الاشتراكية واليسارية ذات التوجهات المادية الإلحادية، إضافة إلى بروز الفكر القومي العربي، فقد أضحت الساحة

(١) وإسلاماه (رواية)، ص٣

السياسيَّة والفكريَّة "أشبه بحلبةٍ يَسُودُها اللغط والفوضى والارتباك، ولم يكنْ في الساحة مَن يملك رؤيةً للإرادة والهويَّة وبعْث الأمَّة"[1] وفي ظل هذا الواقع كان لابد من ظهور التيار الفكري الإسلامي الأصيل والشامل الذي يمكن من خلاله النهوض، ومقارعة هذه التيارات الغريبة والانتصار عليها في حال تطبيقه على أرض الواقع.

ظهرت في الروايتين السابقتين مجموعة من القيم والأفكار التي ترتبط بطبيعة المجتمع العربي الإسلامي وسبل نهوضه وتقدمه، فأكدت كل منهما على أهمية وجود الحاكم الصالح الذي يحرص على مصلحة الأمة فيحقق العدل والمساواة بين الناس، ويقضي على الظلم والفساد والانحراف الأخلاقي، ويعمل على إحياء فريضة الجهاد، ويقدِّر العلماء المخلصين ويسترشد بفكرهم المستنير مما يحقق الأمن والرضى والتكافل الاجتماعي، فتتلاشى مسببات الفتن وآثارها السيئة، وتنجلي مظاهر الضعف والتفكك والانهيار، ويتم إعادة بناء المجتمع من الداخل عن طريق مواجهة المتغيرات الفكرية والسياسية والتفاعل معها بما يلزمها من إصلاح أو تقويم، بالاعتماد على مبادئ وقيم وأخلاق الدين الإسلامي الحنيف، الذي يحافظ على المجتمع العربي من الزلل والضياع.

يدل هذا الاتجاه الإسلامي الواضح على مدى الفهم العميق، والتفسير الدقيق، والعناء الكبير الذي بذله باكثير في أثناء تحويله للمادة التاريخية الخام إلى عمل روائي فني إبداعي، يصور جزءاً من التاريخ الناصع للحضارة الإسلامية بما يحويه من صراعات وأزمات واتجاهات فكرية، مؤكداً على أهمية الثورة على قيم الحاضر التي ثبت فشلها باستمرار حالة الجمود والتخلف المتمثلة في التبعية الفكرية للغرب وفلسفاته.

تعامل باكثير مع التاريخ:

لا يقدِّم باكثير التاريخ على طريقة المؤرخين، بل يقدِّمه بطريقة فنية خيالية، فهو لا يلتزم بالحقيقة التاريخية التزاماً تاماً، بل يُعمِل فيها فكره، فينتقي من أحداث التاريخ، ويتجنب بعضها بما يخدم رؤيته الفنية التي يريد تحقيقها وإيصالها إلى القراء، وهو يفسر الأحداث تفسيراً إسلامياً، ويحلل الشخصيات كاشفاً عن أعماقها النفسية بما يتناسب مع ظروفها المكانية والزمانية، ولا يختار من التاريخ إلا ما يشبه الحاضر ويحتك به، فهو لا يخدم التاريخ بقدر ما

(١) باكثير وريادة التصور الإسلامي في الرواية التاريخية
/http://www.alukah.net/literature_language/0/32775

يعمل على استقراء الواقع وتوجيهه وإصلاحه. ويعد اتجاه باكثير إلى التاريخ الإسلامي في عصور القوة والازدهار تحولاً إيجابياً في مقابل الاتجاه الإسلامي المزيف والمنحرف لزيدان من ناحية، وفي مقابل اتجاه نجيب محفوظ إلى التاريخ المصري القديم الذي عمل على معالجة قضايا الواقع المصري من خلال استدعاء التاريخ الفرعوني من ناحية أخرى.

استوحى الكاتب معظم الحقائق التاريخية المتعلقة بتاريخ مصر في رواية وإسلاماه من كتاب المقريزي الموسوم بـ (السلوك لمعرفة دول الملوك) وخير دليل على ذلك أن باكثير سمَّى شجرة الدر في الرواية بـ (شجر الدر) وهذه التسمية مأخوذة من كتاب المقريزي، ثم إنه استعان ببعض الأشعار الواردة في الكتاب ووظفها في روايته، كما نجد بعض المواقف والأقوال في الرواية تتطابق تماماً مع ما رواه المقريزي في كتابه.(١) وبالإضافة إلى ذلك فقد اعتمد في استقائه للأحداث على كتاب (النجوم الزاهرة) الذي تعرض بعجالة لحياة قطز في دمشق، فذكر شخصيتي ابن الزعيم وخادمه الحاج علي الفراش اللتان وردتا في الرواية، كذلك عرض الكتاب لقصة المنجم الذي تنبأ لقطز بهزيمة التتار، ثم رؤية قطز للنبي –صلي الله عليه وسلم–(٢) ولا شك أن في استقصائه لحياة السلطان جلال الدين بن خوارزم شاه وجهاده للتتار قد اطَّلع على كتب التاريخ الإسلامي مثل كتاب (شذرات الذهب في أخبار من ذهب) لابن عماد، وكتاب (البداية والنهاية) لابن كثير، حيث إن المدة الزمنية التي تتناولها الرواية كبيرة تتجاوز النصف قرن، وهي تحوي العديد من الأحداث الجسام، وتنتقل بين الكثير من البيئات والبلدان والثقافات، مما يستوجب سعة اطِّلاع ومعرفة الكاتب، وحسن اختياره للأحداث والمواقف التاريخية التي يمكن أن تسهم في خدمة البناء الفني للرواية. وقد أبدع باكثير في ذلك، فأخرج الأحداث الهامة والشخصيات الفاعلة من كتب التاريخ، لكنه لم يأخذها كما هي، بل ألبسها ثوباً فنياً مضيفاً إليها الكثير من التخيلات، بلغة روائية مؤثرة، وحبكة فنية مشوقة وجذابة.

إن أهم ما تميَّز به باكثير في تناوله للرواية التاريخية هو تبحره في نفسيات الشخصيات التاريخية المكونة للأحداث، وهو بذلك يتخلص من سلطة التاريخ، ويرتدي ثوب الفنان الذي يستطيع من خلال تحليله لذوات شخصياته، وبيان أحاسيسها ومشاعرها ودوافعها الخاصة، رغم اختلاف مكوناتها الثقافية والحضارية وبيئاتها الزمانية والمكانية، أن يحوِّل الشخصيات المنزوية

---

(١) انظر، السلوك لمعرفة دول الملوك، ج ١، ص٤٥٩ وما بعدها

(٢) انظر، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ج ٧، ص٧٧–٨١

في بطون الكتب التاريخية إلى كائنات حية، تقتحم حاضرنا، وتطرح قضايانا الكبرى وتفسرها، وتطرح الحلول المناسبة لها وفق رؤية منطقية أثبتت جدارتها في الواقع التاريخي.

يتضح خروج باكثير عن الحقيقة التاريخية في رواية وإسلاماه، حيث ابتدع خياله شخصية جهاد (جلنار)، وأعطاها دوراً رئيسياً وفاعلاً بجانب البطل التاريخي محمود (قطز)، وصوَّر قصة الحب الطاهرة التي جمعت بينهما. هذه الشخصية الأنثوية وما اتصل بها من وقائع غرامية وتضحيات جهادية في أرض المعركة لم تذكرها كتب التاريخ.

كذلك انحرف بالخيال الفني عن الحقيقة التاريخية في رواية الثائر الأحمر وبالتحديد في تناوله لشخصية حمدان قرمط زعيم القرامطة، الذي تعاطف معه في بداية الرواية، وصوره كإنسان مظلوم دفعته الظروف القاسية للثورة على الظلم، فاستغلته الجماعات الخارجة والمتطرفة في تحقيق أهدافها، وفي نهاية الرواية جعله الكاتب يعود إلى حضن الدولة الإسلامية، وينتصر بذلك المنهج الإسلامي؛ تحقيقاً لرؤية الكاتب، وقد شكلت هذه النهاية انحرافاً عن الحقيقة التاريخية. وعلى الرغم من أنه ذكر وقائع ومعلومات حقيقية تفضح القرامطة، وتقبح فكرهم، وتذم سلوكهم مثل ليلة الامام المعصوم التي ترتكب فيها الفواحش حتى مع المحارم، إلا أنه تجنب الإشارة إلى بعض الأحداث التاريخية الهامة، فلم يشر إلى المعارك العنيفة التي دارت بين دولة القرامطة والدولة العباسية.

التحولات الفنية عند باكثير:

استثمر باكثير خبرته الأدبية الكبيرة وقدراته الفنية العالية؛ لينسج من رواياته التاريخية أعمالاً فنية رائعة تنبض بالقوة والحياة، وتحفل بالتشويق والإثارة والخيال، مما أهله لحمل لواء التجديد الذي تبلور لديه بظهور مجموعة من التحولات الفنية التي أسهمت في تطور الرواية التاريخية وتوجيهها وجهة فنية واقعية إسلامية خالصة.

أولاً: البناء الفني العام:

تظهر أول التحولات عند باكثير في صياغته لعناوين رواياته التي تمثل عتبة النص الروائي، حيث عمل على اختيارها بعناية فائقة، ومن أهم ما تم ملاحظته على هذه العناوين أنها لا تدل على المحتوى بشكل مباشر، ولا تحيلنا إلى مكان تاريخي محدد، أو شخصية تاريخية بارزة كما فعل أسلافه السابقون، إنما كان يميل بعناوينه إلى استخدام الألفاظ الإيحائية التي تركز على الفكرة أو البؤرة التي تدور حولها أحداث الرواية. وربما كان ذلك لإثارة فضول القراء

ولفت أنظارهم إلى أن هذه الروايات لا ترتبط بالتاريخ بقدر ما تتعلق بالواقع، فاختيار العنوان (وإسلاماه) مثلاً يدعو إلى الحل الإسلامي، خاصة إذا ربطنا هذا العنوان بأسلوب الندبة حيث الاستغاثة بالإسلام في ظل الأخطار التي تتعرض لها الأمة. كذلك فإن الناظر لأول وهلة إلى عنوان (الثائر الأحمر) يُحار في فهم دلالته الرمزية واللونية التي تميل إلى الثورة الدموية العنيفة، لكنه لا يعلم قبل قراءته للرواية أنها تحيله إلى أواخر العصر العباسي، حيث تركز على عوامل ظهور وأفول حركة القرامطة المتمردة على كل القيم الأخلاقية والدينية في ظل ضعف الدولة العباسية، وكأن الكاتب يريد التحذير من الحركات الثورية ذات المرجعية الفكرية الغريبة عن الأمة، والتي بدأت في الظهور على أرض الواقع.

تكونت رواية وإسلاماه من ستة عشر فصلاً بغير عناوين أو أرقام، كانت جميعها متقاربة في الحجم عدا الفصل الخامس عشر الذي كان قصيراً جداً بحيث تكون من صفحتين ونصف فقط. وقد سيطرت الحبكة النمطية التقليدية ذات النسيج الروائي المتماسك، حيت تسلسلت الأحداث وتطورت بشكل منطقي مقبول، عمل فيه السارد على ربط الأسباب بالنتائج برباط وثيق، مراعياً البعد الإنساني الذي يحرك الأحداث ويعمل على بلورتها، مع الاتكاء على عنصر الإثارة والتشويق، مما ساعد على التحكُّم في مسار السرد وإيقاعه وقوة تأثيره.

وقد تمكن باكثير من الربط بين الأحداث والمشاهد المختلفة في الرواية بطرق فنية تأثر فيها بالتقنيات السينمائية، فعمل على توليف المشاهد، حيث تبدو اللفتة اللطيفة في إنهاء مشهد حديث السائس مع الشيخ سلامة بنوم السائس، ثم ينتقل لمشهد آخر هو مشهد استيقاظ محمود.[١] وكذلك حين ينتقل من مشهد إلى مشهد آخر موازٍ له يستدرك فيه ما فات من أحداث تتعلق بشخصيات أخرى، فيترك مثلاً حال مصر وقطز بعد مقتل شجرة الدر في نهاية الفصل الثاني عشر، ليتحدث في بداية الفصل الثالث عشر عن مصير بيبرس في الشام الذي ترك مصر بعد مقتل أستاذه فارس الدين أقطاي. واعتمد على تفصيل الأحداث بعد إجمالها، ويبدو ذلك في قوله موضحاً بعد أن بين نجاة الطفلين (محمود وجهاد): "ذلك أن عائشة خاتون وجِهان خاتون لما أيقنتا بالنكبة يوم النهر، ورأتا أن لا محيص من الموت أو الأسر، عز عليهما أن تريا الطفلين البريئين يذبحان بخناجر التتار المتوحشين، أو يغرقان معهما في النهر... الخ".[٢]

(١) وإسلاماه، ص٣٨

(٢) وإسلاماه، ص٢٢

وقد طور باكثير من نظام بناء الرواية في الثائر الأحمر، فابتدع نظام الأسفار الذي لم يستخدمه أحد من قبله، حيث قسم الرواية إلى أربعة أسفار، يحتوي كل سفر عدداً من الفصول التي تبرز أحداث الرواية وشخوصها في مكان وزمان معين، مع الحرص على ترابط الأحداث وتطورها الطبيعي الذي يبتعد عن الصدف المفتعلة والمفاجئات الغريبة، فلم يضر هذا التقسيم بالشكل الروائي ولم يعمل على تفكيكه أو التأثير على تماسكه وتلاحمه.

وقد ضم السفر الأول أحد عشر فصلاً شكلت ثلث الرواية تقريباً، عرض فيه الكاتب لطبيعة المكان الروائي، وعلاقات الشخصيات وطبائعها المختلفة خاصة شخصية حمدان قرمط، وهيأ الأجواء لظهور الصراع الأساسي واستمراره وتطوره في بقية الأسفار. أما السفر الثاني فقد تكون من خمسة فصول تحدث فيها عن مصير (عبدان) –الشخصية الرئيسة الثانية في الحركة القرمطية– الذي انتقل إلى بغداد وتفوق في مجال العلم والفقه، وكان من المنتظر أن يسهم في الإصلاح ونشر الفضيلة، إلا أنه انحرف بسبب علاقته بالحركة السرية الباطنية التي غوته جنسياً عن طريق امرأة اسمها (شهر)، فتحول فكرياً إلى عضو فعال يسعى إلى هدم الدولة الإسلامية في سبيل تحقيق ما يسمى بـ (مملكة العدل الشامل). وفي السفر الثالث الذي يضم اثنا عشر فصلا تُقام مملكة القرامطة التي تدعي العدل الشامل في جنوب العراق حيث تظهر ذروة الصراع بينها وبين المشروع الإسلامي الذي يقوده عالم الدين أبو البقاء البغدادي؛ لإنقاذ الدولة من الخراب والدمار الذي أصابها بسبب انتشار الظلم والفساد. وكان السفر الرابع أكبر الأسفار، حيث ضمَّ ثلاثة وعشرين فصلاً تلاحقت فيها الأحداث والصراعات بين الأفكار والرؤى المختلفة وما يمثلها من شخصيات، وقد تحددت المصائر وتجلت النهاية بانتصار فكرة العدل الإسلامي على المشروع القرمطي الفاسد المنحرف.

ومن أبرز ملامح التجديد عند باكثير حرصه على اتصال البناء الروائي بالنص القرآني، وهذا ما لم نجده عند جورجي زيدان الذي كان يدَّعي كتابة تاريخ الإسلام بأسلوب قصصي، ولم يتعرض للقرآن الكريم الذي يُعد المصدر الأول للتشريع الإسلامي، كما لم نجده عند نجيب محفوظ الذي استدعى التاريخ الفرعوني. أما باكثير كمعبر عن التوجه الإسلامي الصادق، فإنه غالباً ما يُصدِّر رواياته بآيات من القرآن الكريم التي يرتبط مدلولها بمضمون وأحداث هذه الروايات. ومن ذلك أنه صدّر رواية وإسلاماه بقوله تعالى: "قُلْ إِنْ كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُمْ مِنَ

اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ"(١) حيث حيث تصور الرواية واقع ضعف المسلمين وغزو كل من الصليبيين والتتار لبلادهم، وتؤكد أن تحرير البلاد وحفظ كرامة العباد لا يتم إلا بالجهاد في سبيل الله. كذلك صدَّر رواية الثائر الأحمر بقوله تعالى: "وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا".(٢) وتتحدَّث الراوية عن فساد الحكام وظلمهم الذي يعمل على ظهور الفتن والانحرافات التي تودي بالدولة وتدمرها وتقضي عليها. لقد أثبت باكثير من خلال هذا التصدير القرآني حُسن توظيفه للآيات القرآنية؛ فعبَّر عن قدرته على الغوص في معانيها، والتفاعل معها، والتأثر بنصوصها، حيث أعدَّ القرآن الكريم مصدراً رئيسياً ومرجعاً فكرياً ينهل منه ويعتمد عليه.

اعتمد باكثير في بناء رواياته على القصة الغرامية كغيره من كتاب الرواية التاريخية في الأدب العربي، إلا أنه أديب ملتزمٍ بالقيم والآداب الإسلامية العامة، صوَّر الحب العذري الطاهر العفيف في رواية وإسلاماه في قصة حب محمود وجهاد التي أسهمت في تطور الأحداث وإكسابها طابعاً درامياً مؤثراً، حيث وقع محمود (قطز) في حب جهاد (جلنار) التي جعلها الكاتب قدره كما كان هو قدرها من بداية الرواية، فقد نشآ معاً في بيت واحد، وتعلق كل منهما بالآخر، حتى عندما تم اختطافهما، وخشيا الافتراق عن بعضهما حينما تقرر بيعهما كرقيق، اشتراهما رجل صالح أحسن معاملتهما وتربيتهما، وقد نمت بذرة الحب بينهما من الطفولة حتى كَبِرا وفرَّقت بينهما الأيام، وقد تحلى الحبيبان بالقيم الإسلامية من حياء وصبر وورع في مواجهة نار الشوق ولوعة الحب، وأخلص كل منهما للآخر حتى جمعتهما الظروف في مصر وتم زواجهما.

يظهر مما سبق من تحولات تطور البناء الفني في روايات باكثير التاريخية؛ لارتباطه بخصائص الأدب الإسلامي، التي تركز على معالجة قضايا الواقع بربطها بالقرآن الكريم الذي يعد مصدر إلهام فكري وشعوري وتطبيقي، وكان تأثير ذلك في بدء رواياته بآيات قرآنية ترتبط بفكرة الرواية، ثم ابتعاده عن المصادفات الفجة غير المقبولة، وتجنبه للمشاهد الغرامية المثيرة.

(١) القرآن الكريم، سورة التوبة: ٢٤

(٢) القرآن الكريم، سورة الإسراء:١٦

ثانياً: اللغة وأساليب السرد:

اهتم باكثير باللغة العربية الفصحى ولم يستعمل غيرها في كتاباته، وكان من أكثر الكتاب في العصر الحديث تشدداً في استعمالها على مستوى السرد أو الوصف أو الحوار، وقد دأب على استخدامها في أسلوب أنيق وعبارات جزلة، لا تخلو من بعض العبارات المسجوعة أو التعبيرات الخطابية الرنانة. وقد كان حريصاً على أن تكون اللغة المستخدمة في رواياته مناسبة ومعبرة عن العصر التاريخي الذي تتعرض له، ولذلك نجد اللغة القوية الرصينة، والعبارة محكمة السبك في رواية الثائر الأحمر، وكأننا نعيش في زمن الجاحظ وابن قتيبة. بينما نلاحظ شيئاً من السهولة اللغوية في رواية وإسلاماه الأمر الذي يتناسب مع عصر المماليك، حتى إننا نجد بعض المصطلحات التي كان يستخدمها المماليك فيما بينهم مثل: (خوند، خشداشية، أستاذي). لا شك أن هذا الاستخدام اللغوي المميز يتطلب دراسة متعمقة ودقيقة للغة العصر الذي يتناوله، فكما استطاع كاتبنا تحري الواقع التاريخي لرواياته، تمكن أيضاً من تجسيد الواقع اللغوي والأسلوبي لتلك العصور الغابرة.

استخدم الكاتب أسلوباً سردياً تقليدياً محايداً، حيث اعتمد على ضمير الغائب الذي يلائم القصِّ التاريخي، وأظهر سيطرة الراوي العليم كلي المعرفة بالأحداث وطبائع الشخصيات، والذي اتصف بالحيادية فلم يتدخل بأي نصحٍ أو تعليقٍ أو إرشاد كما كان يفعل جورجي زيدان، وإن ورد بعض النصح فإنه يكون طبيعياً على لسان بعض الشخصيات الروائية وليس على لسان الراوي، ويكون ذلك في مواقف تستوجب النصح والتوجيه بحيث تسهم في إثراء البناء الروائي وتطوره. وقد راوح المؤلف بين نوعين من السرد، يمثل السرد التقريري المباشر النوع الأول منهما، أما النوع الآخر فيمثله السرد التحليلي الذي يميل إلى تفصيل الأحداث، واستكناه أسبابها المنطقية، وهذا ما يميز باكثير ويظهر قدراته التخييلية في سبر أغوار الأفراد والجماعات والتعرف على أعماقها ودوافعها الحقيقية.

ومن مظاهر التحول اللغوي والأسلوبي عند باكثير، غلبة أسلوب الحوار على رواياته التاريخية، الأمر الذي لا نجده بهذه الكثرة عند جورجي زيدان ونجيب محفوظ حيث كان يبرز السرد والوصف في روايات كل منهما، ولعل ما دعا باكثير إلى ذلك هو تأثره بأسلوب الكتابة المسرحية التي أبدع فيها بنماذج كثيرة، ولا تخفى براعةُ الكاتب وتميُّزه الواضح في صِياغة الجمل الحواريَّة المكثفة والدالة في نفس الوقت. والحوار بشقيه الخارجي والداخلي أعطى مجالاً واسعاً للشخصيات في التعبير عن مواقفها المختلفة الظاهرة والباطنة بشكل مستقل ومباشر، مع

استكشاف البعد النفسي وتأثيره على سير الأحداث وتنميتها، فكان للحوار دورٌ بارز في البناء الروائي عند باكثير من خلال توضيح الأحداث، وتشويق القارئ لمتابعتها، فضلاً عن كسر حدة وطبيعة السرد المعتاد. وقد "استَطاع باكثير ببراعةٍ فنيَّة ولغةٍ سرديَّة وحواريَّة حيَّة نابضة عالية الأداء والمستوى أنْ ينقل لنا ما سبَق مُتحرِّكًا نابضًا وكأنَّنا نلمس الشخوص ونعيش في قلب الأحداث ممَّا يُحقِّق للقارئ القدرَ الكبير من الفائدة والمتعة معًا".(١)

ومن أبرز الأشكال اللغوية والتقنيات السردية في روايات باكثير التاريخية ما يأتي:

١ - اللغة الشعرية الجميلة الحالمة:

التي ظهرت في وصف الحب والغرام الذي جمع بين قلبي محمود وجهاد حيث قال: "وحليت الدنيا في عينيهما، فصارت رياضاً وأنهاراً ووروداً وأزهاراً وطيوفاً من ضياء الشفق البهيج، وروحات من نسيم الفجر العليل، يتقلبان منها في أيامٍ كلها أصيل، وليالٍ كلها سحر".(٢)

٢ - لغة المناجاة:

حيث نجح الكاتب في إيصال مشاعر الشخصية إلى القارئ بيسر وسهولة، عن طريق المونولوج الداخلي ومناجاة النفس، وقد كثرت هذه التقنية عند باكثير نتيجة لحرصه على التحليل النفسي للشخصيات المحورية الرئيسة في رواياته التاريخية، ويظهر أثر الأحداث على الشخصيات المختلفة، فنلاحظ شدة حزن وألم المظفر قطز وتأثره باستشهاد زوجته وحبيبته جلنار في أرض المعركة في قوله: "أين جلنار التي كانت تشاطره همومه وآلامه، وتمسح بيدها الرقيقة شكواه، وتطرد عن نفسه اليأس، وتنعش في قلبه الأمل، وتذكي في فؤاده الرغبة في الحياة والمجد؟ وما لذة الحياة بعد جلنار؟ وفيم يطلب المجد وقد نامت العين التي كانت تباركه وتسهر عليه؟".(٣)

---

(١) باكثير وريادة التصور الإسلامي في الرواية التاريخية

http://www.alukah.net/literature_language/0/32775

(٢) واإسلاماه، ص٨١

(٣) واإسلاماه، ص٢٠٥

٣ –لغة الهذيان والتخيلات:

التي تعبر عن المعاناة النفسية الكبيرة عند الشخصية، إلى الحد الذي يجعلها تنفصل عن الواقع، فتكون أسيرة للأوهام والتخيلات، وترتبط هذه اللغة أكثر ما ترتبط بتقنية تيار الوعي في بعدها عن منطقة الوعي العقلي واقترابها من اللاوعي فتعبر عن المشاعر الخاصة بلغة تلقائية يمثلها فيضان الوعي على غير نظام أو نسق، من خلال الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن.(١) وقد ازدهرت هذه التقنية السردية في الرواية الجديدة التي سعت إلى كشف أثر البعد النفسي في تكوين الشخصيات الروائية، ونجد لغة الهذيان عند باكثير في رواية وإسلاماه عندما عبَّر عن الأثر النفسي على شخصية السلطان جلال الدين إثر ضياع ملكه وفقدانه لطفليه (محمود وجهاد) حيث تعمق الكاتب في وصف حالته النفسية، فجعله يهذي بكلام غير مفهوم، وأكثر من لوم نفسه ومراجعتها.. "فكان الذين يسهرون عليه من رجاله يسمعونه يسأل نفسه ويجيب نفسه، ويلوم نفسه ويعتذر لها، وسمعوه ذات ليلة يقول: "أيها الرجل البخاري، أيها المسلم البخاري، كأنك حاج من حجاج بيت الله الحرام، ألا تقف عندي لحظة فأتبرك بك" ؟.

"إنك رجل أحبطت عملك، فأخاف أن يمسني عذاب من الرحمن في اللحظة التي أقف فيها عندك".

"بل أنا رجل مسكين بائس منكوب، ذهب ملك أبي فمات في الجزيرة غماً، وذبح التتار أخوتي وأعمامي، وسبوا جدتي".. الخ(٢) وتبدو أهمية الحوار السابق في الكشف عن الصراع النفسي القائم داخل نفس جلال الدين حيث يعترف بذنوبه وتقصيره في قتال التتار.

٤ –لغة الرؤى والأحلام:

وهي اللغة التي ترتبط بتقنية الحلم أو الرؤية حيث الأجواء الغرائبية العجيبة التي تأخذ الإنسان إلى أماكن وأزمنة بعيدة دون إرادة منه أو سيطرة إذ تصدر عن الإنسان وهو نائم خارج حدود الوعي، وما يميز لغة الأحلام أنها تتصف بالاختزال والتكثيف واتساع الدلالة، وهي تحقق نوعاً من الترابط والانسجام الفني لمعمار الرواية، وقد عدَّل باكثير باستخدام هذه التقنية مسار روايته (وإسلاماه) التي قامت فكرتها من البداية على نبوءة المنجم، فجعلها تقوم على أساس آخر وهو الرؤيا الصالحة التي وجهت الرواية نحو الاعتقاد الإسلامي الصحيح الذي يبتعد عن

(١) انظر، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٦٦

(٢) انظر، وإسلاماه، ص٥٥– ٥٧

عالم الخرافة والوهم. ويحكي قطز رؤياه فيقول: "أرقت البارحة ونابني ضيق شديد، فقمت فتوضأت، وصليت النفل وأوترت، ودعوت الله، ثم عدت إلى فراشي فغلبتني عيناي، ورأيت كأني ضللت طريقي في برية قفراء، فجلست على صخرة أبكي، وبينما أنا كذلك إذا بكوكبة من الفرسان قد أقبلت، يتقدمها رجل أبيض جميل الوجه، على رأسه جمة تضرب في أذنيه، فلما رآني أشار لأصحابه، فوقفوا وترجل عن فرسه، ودنا مني فأنهضني بقوة، وضرب على صدري، وقال لي: قم يا محمود فخذ هذا الطريق إلى مصر فستملكها وتهزم التتار. فعجبت من معرفته اسمي، وأردت أن أسأله من هو؟ فما أمهلني أن ركب جواده فانطلق به فصحت بأعلى صوتي: من أنت؟ فالتفت إلي أحد أصحابه وهم منطلقون في أثره: ويلك هذا محمد رسول الله –صلى الله عليه وسلم– وانتبهت من نومي وأنا أحس برد أنامله في صدري".[١] ومن الملاحظ استخدام الكاتب لضمير المتكلم –وهو من الضمائر كثيرة الاستخدام في الرواية الجديدة– على لسان محمود والذي يمكِّن الشخصية من التعبير عن نفسها بطلاقة وحرية بعيداً عن سلطة الراوي وسيطرته، كما أنه يوحي بقرب الشخصية من المتلقي، وقدرتها على إقناعه والتأثير عليه.

٥ –اللغة الأخلاقية:

التي تلتزم بالقيم الإسلامية، فتتجنب وصف الرذيلة وتذم سلوكها، وقد حافظ باكثير على التزامه الأخلاقي فحرص على اختيار الألفاظ التي لا تخدش الحياء، ولا تثير الشهوات وهو بذلك "يختلف عن كثير من الروائيين الذين يتخذون ميادين الرذيلة والفسق والميوعة والانحلال الخلقي مجالاً لتجليات البطولة، فيقفون وقفات تصويرية طويلة عند كل رذيلة تواجه إحدى الشخصيات؛ ليضخموها على أنها قمة الرقي النفسي".[٢] فقد استخدم كاتبنا اللغة بشكل بما ينسجم مع الروح الأخلاقية للأدب الإسلامي ومن ذلك الوصف الجميل والشفاف الطاهر للقاء العروسين (قطز وجلنار) في الليلة الأولى من زواجهما في مصر حيث: "طاب اللقاء وساد الصفاء، وسالت دموع الفرح، وتحدث القلب إلى القلب ولذت الشكوى، ورقت النجوى، وتذوكرت ذنوب الزمان ثم غفرت له دفعة واحدة، ومرت اللحظات كأنها حبات عقد من اللؤلؤ النضيد وهي سلكه، فانتثر وقرت بنعيم الوصل عيون طالما أسهدها البين الطويل، فما كانت تنطبق إلا على لوم نافذ، ومضجع قلق، فمشى إليها النعاس مترفقاً يستعتبها فأعتبته، وضمته في شوق

(١) واإسلاماه، ص١٠٣-١٠٤

(٢) نظرية الأدب في ضوء الإسلام، القسم الأول، ص١٢٣

بين أهدابها الساجية، فرقد اثنان الحب ثالثهما تحوطهما بسمات الله ورضوانه".[١] وقد ورد في رواية الثائر الأحمر أكثر من موقف جنسي كان يمكن للكاتب الاسترسال فيها، إلا أنه آثر الوصف العام، حيث تجنب المشاهد الغرامية التي يمكن أن تحمل أي إيحاءات جنسية مثيرة، وإذا اضطر إلى ذلك فإنه يكتفي بالإشارة إلى الموقف دون أن يبالغ في وصفه وتفصيله. ومن ذلك وصف العلاقات الجنسية بين شَهر وعبدان وكيف أنها أسقطته في وحل الرذيلة والانحراف، كذلك تصوير العلاقات المحرمة بين راجية وعشاقها.

٦ -لغة الرمز:

نجد الرمز في رواية الثائر الأحمر بشكل واضح، فقد عرض الكاتب الأحداث التاريخية بلغة روائية فنية خيالية؛ ليرمز إلى ما يقاربها من أحداث وصراعات فكرية قائمة على أرض الواقع، حيث إنه تناول الحركات التاريخية التي شكلت صراعاً حاداً في التاريخ الإسلامي؛ ليحاكي بها تيارات فكرية حديثة يحذر من انتشارها في ربوع الوطن العربي والعالم الإسلامي، فحركة القرامطة في الرواية ترمز إلى الاشتراكية الشيوعية حديثاً التي تنادي بحقوق العمال والكادحين إلا أنها تستغلهم لتحقيق غاياتها الاقتصادية، وابن الحطيم وأمثاله من الأغنياء والإقطاعيين يرمزون في عصرنا إلى التيار الرأسمالي الغربي الذي يعزز التفرد بالثروة والنفوذ والتحكم بمقدرات الشعوب والاستيلاء على خيراتها، وثورة الزنج في البصرة تقابلها الحركات القومية التي يسيطر عليها الفكر العنصري، وحركة أبي البقاء البغدادي بدار الخلافة في بغداد التي كان النصر حليفها ترمز إلى التيارات ذات التوجه الإسلامي. لقد شكلت هذه الرواية رسالة إنسانية إلى البشرية جمعاء، تظهر عدم صلاحية هذه التيارات الفكرية الفاسدة التي تتظاهر بالفضيلة والعدل والحرية، وتبطن الرذيلة والعنصرية والاستغلال في مقابل دعوة الإسلام الخالدة التي توازن بين حقوق الفرد وحقوق الجماعة، وتوفر الانسجام الروحي الذي تفتقده مثل هذه التيارات المادية، بالإضافة إلى ما يحمله الفكر الإسلامي من رغبة حقيقية في نشر العدالة السمحاء بين كافة البشر دون تمييز.

---

(١) واإسلاماه، ص١٦٠

ثالثاً: التناص:

إن أكثر ما يلفت الانتباه في لغة باكثير اعتماده الكبير على تقنية التناص، حيث ظهرت هذه التقنية اللغوية بوفرة في نصوصه الروائية خاصة التناص الديني مع القرآن الكريم بالدرجة الأولى، والأحاديث النبوية الشريفة بالدرجة الثانية، وقصص الأنبياء بالدرجة الثالثة، بالإضافة إلى التناص الأدبي مع الشعر العربي القديم، ولعل نشأته الدينية وتشربه لروح القرآن الكريم والحديث الشريف، بالإضافة إلى تعلقه بالشعر العربي قديماً وحديثاً؛ شكلت جميعاً عوامل مهمة في كثرة لجوئه إلى الاستشهاد بكل منها كلما سنحت الفرصة. ويظهر ذلك بوضوح في رواية وإسلاماه حيث وسَّع الكاتب من آفاق النص ودلالاته، فجعل السرد اللغوي ثرياً وممتعاً في نفس الوقت، وكان لهذه التقنية اللغوية أثر كبير في جذب المتلقي وزيادة اندماجه في أحداث الرواية من خلال إلغاء الحدود بين النصوص المختلفة والربط فيما بينها؛ لتشكيل بنية روائية هادفة ومؤثرة تعكس قدرة الأديب ومهاراته الفنية العالية، وتدلُّ على اتساع مخزونه الأدبي والمعرفي والثقافي، وميله إلى التجديد في لغة الرواية وتمييزها بخاصية الانفتاح على الأجناس الأخرى، وقد ظهرت هذه التقنية بوفرة في الروايات التاريخية التي تأثرت بخصائص الرواية الجديدة. ويمكننا ملاحظة التناص في رواية وإسلاماه وفق المحاور الآتية:

١ – التناص مع القرآن الكريم:

تتمثل أكبر التحولات عند باكثير في تأثره الكبير بلغة القرآن الكريم سواء على مستوى السرد أم الحوار، حيث استشهد بالكثير من الآيات القرآنية في ثنايا رواياته، سواء أكان هذا الاستشهاد والتضمين نصياً صريحاً، أم محوَّراً ومتلاحماً مع المواقف والمشاهد الروائية المختلفة بما ينسجم مع الأهداف الفنية والموضوعية للخطاب الروائي في الأدب الإسلامي.

من التناص النصي الصريح مع القرآن الكريم:

- حدَّث ابن الزعيم الشيخ ابن عبد السلام بقصة مملوكه قطز، وأنه من بيت السلطان جلال الدين بن خوارزم شاه، فتعجب الشيخ من هذا الحديث وتلا قوله تعالى: "قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىَ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ".(١)

(١) وإسلاماه، ص٩٦ – القرآن الكريم، سورة آل عمران: ٢٦

- في دعوة الشيخ ابن عبد السلام لجهاد الصليبيين في الشام، استدل بقوله تعالى: "وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآَخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ".[1]

ومن التناص والتضمين القرآني الذي يتلاحم مع المواقف والمشاهد الروائية:

- وصف انقطاع المدد عن الصليبيين، حيث يقول الراوي: "وما إن انقطع المدد من دمياط عن العدو حتى أذاقهم الله لباس الجوع والخوف، وصاروا محصورين لا يطيقون المقام، ويخشون الذهاب، فضاقت بهم أنفسهم وبلغت قلوبهم الحناجر... ثم خربوا بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين".[2] وقد استوحى الكاتب الوصف السابق من ثلاث آيات قرآنية من سور مختلفة، بحيث شكل من بعض جملها ومفرداتها صورة فنية مركبة تظهر شدة ضعف الصليبيين وتمهد لهزيمتهم. الآية الأولى هي الآية الثانية من سورة الحشر يقول فيها الحق تبارك وتعالى: "هُوَ الَّذِي أَخْرَجَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِنْ دِيَارِهِمْ لِأَوَّلِ الْحَشْرِ مَا ظَنَنْتُمْ أَنْ يَخْرُجُوا وَظَنُّوا أَنَّهُمْ مَانِعَتُهُمْ حُصُونُهُمْ مِنَ اللَّهِ فَأَتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبُوا وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ". والآية الثانية تمثلها الآية العاشرة من سورة الأحزاب وقوله تعالى: "إِذْ جَاءُوكُمْ مِنْ فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنْكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا". أما الآية الثالثة فتبدو في الآية الثانية عشرة بعد المئة من سورة النحل في قوله تعالى: "وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آَمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ". ومع أن هذه الآيات تتحدث عن مواقف مختلفة، إلا أن الكاتب استطاع توظيف مفرداتها لغوياً؛ ليعبر تعبيراً صادقاً ودقيقاً ومؤثراً عن موقف واحد هو بيان حال الصليبيين وقت هزيمتهم أمام المصريين، مما يدل على شدة تعمقه وتأثره بلغة القرآن الكريم.
- كان من أجمل ما اقتبسه من القرآن الكريم، تصوير هزيمة ملك فرنسا في دمياط، حيث قال الملك الخاسر: سآوي إلى جبل يعصمني من الموت. قال المسلمون: "لا عاصم

(١) واإسلاماه، ص٩٩ – القرآن الكريم، سورة الأنفال: ٦٠

(٢) واإسلاماه، ص١٣٤

اليوم من أمر الله إلا من رحم". وقيل: "يا أرض القتال ابلعي أشلاءك، وياسماء الموت أقلعي، وغيض الدم، وقضي الأمر، واستوت سفينة الإسلام على جودى النصر، وقيل بعداً للقوم الظالمين".[1] ويتطابق هذا الحوار مع ما ذكره الله –عز وجل– في القرآن الكريم، وهو يصور حوار نوح مع ابنه في الآيتين الثالثة والأربعين والرابعة والأربعين من سورة هود، حيث يقول الله –تبارك وتعالى–: "قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ *وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ".

٢ – التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يظهر تأثر الكاتب كذلك بالحديث النبوي الشريف، حيث ضمَّن روايته عدداً من الأحاديث النبوية الشريف التي أسهمت في إثراء الحدث الروائي وتفعيل الحوار الهادف بين الشخصيات، وربط كل ذلك بالسيرة النبوية. ومن ذلك:

- قول قطز لصديقه: "لقد فرَّجت كربي، فرج الله كربك يوم القيامة"[2] وهذا القول مأخوذ من حديث الرسول –صلى الله عليه وسلم– الذي يقول فيه: "مَنْ فَرَّجَ عَنْ أَخِيهِ كُرْبَةً مِنْ كُرَبِ الدُّنْيَا فَرَّجَ اللَّهُ عَنْهُ كُرْبَةً مِنْ كُرَبِ يَوْمِ الْقِيَامَةِ".
- عندما سأل السلطان قطز الأتابك أقطاي عن رأيه في الأمير بيبرس، فرد عليه أقطاي بقوله: "ليس المسؤول عنه بأعلم من السائل".[3] وهذا يتماشى مع رد رسول الله –صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ– على جبريل –عليه السلام– في الحديث المشهور عندما سأله متى الساعة؟ قال: "ما المسؤول عنها بأعلم من السائل".
- قول العز بن عبد السلام: "غيِّروا بأيديكم ما لم أقدر على تغييره بلساني".[4] وهذا يتطابق مع قول رسول الله –صلى الله عليه وسلم– في الحديث الشريف: "من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان".

---

(١) واإسلاماه، ص١٣٥

(٢) واإسلاماه، ص٩٠

(٣) واإسلاماه، ص١٨٨

(٤) واإسلاماه، ص١٠١

٣- التناص مع قصص الأنبياء:

عَمِل باكثير على مقاربة قصة بطله قطز بقصة النبي يوسف -عليه السلام- من القصص القرآني، وتم التأكيد على ذلك في حادثتين مختلفتين، الحادثة الأولى وردت على لسان الشيخ سلامة وهو ينصح محمود عندما خُطِفَ وبيع وهو صبي لتجار الرقيق فقال: "اذكر قصة يوسف الصديق عليه السلام، كيف بيع بدراهم معدودة لعزيز مصر، فما لبث أن صار ملكاً على مصر، وهكذا تحدثني نفسي أنك ستكون كيوسف، غير أن يوسف كان من بيت النبوة وأنت من بيت الملك".(١) والحادثة الثانية وردت على لسان العز بن عبد السلام وهو يدعو لقطز بـ "اللهم حقق رؤيا عبدك قطز كما حققتها من قبل لعبدك ورسولك يوسف الصديق".(٢)

ويؤكد الدكتور محمد علي غلام على هذا الربط اللطيف البديع بين قصة قطز وقصة النبي يوسف -عليه السلام- ويعد ذلك دليلاً على تشرب باكثير من القرآن الكريم، ويوضح ذلك فيقول: "فكلاهما من أسرةٍ كريمة؛ الأوَّل ابن السلاطين والآخَر ابن الأنبياء، وكلاهما استُرِقَّ ظُلْمًا وعُدوانًا، وبِيع عبدًا في مصر، وكلاهما دخَل القصر من أوسع أبوابه بما وهَبَه الله من ذَكاءٍ وفِطنة، وبما قدَّر له من الشأن العظيم، وكلاهما أعزَّه الله بعد ذل، والأهم من ذلك كله كلاهما بُشِّرَ برؤيا صالحة بمصيره الذي ينتظره".(٣)

٤- التناص مع الشعر العربي:

وظف باكثير الشعر خلال سرده لأحداث الرواية، وقد ضمَّن روايته بعض الأشعار التي ترتبط بحوادث تاريخية حقيقية تم التعرض لها في الرواية، ومن ذلك ما ورد على لسان شاعر مصر في السخرية من هزيمة الفرنسيين الساحقة في دمياط وانسحابهم الفاضح منها.(٤) وضمَّن روايته أيضاً بعض الأشعار التي نسجها خياله وأطلقها على ألسنة دلالي الرقيق بغرض جذب المشترين في سوق حلب.(٥) وكذلك وصف المعنويات العالية لجنود المسلمين الذاهبين لقتال

---

(١) وإسلاماه، ص٦٦

(٢) وإسلاماه، ص١٠٥

(٣) علي أحمد باكثير رائد الرواية التاريخية الإسلامية في الأدب العربي
http://www.alukah.net/literature_language/0/37552

(٤) انظر، وإسلاماه، ص ١٣٧

(٥) انظر، وإسلاماه، ص ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٧، ٧٨

التتار، من خلال ترديدهم للأناشيد التي تشحذ الهمم وتقوي العزائم.(١) ومن أجمل ما اقتبسه من الشعر العربي القديم وصفه لقصة الحب بين قطز وجلنار ومقاربتها بما قاله الشاعر جميل بن معمر المُلقب بجميل بثينة في محبوبته. حيث يقول الراوي في وصفه لرؤية قطز لمحبوبته: "ولبث دهراً يكتفي من حبيبته بالنظرة العجلى، وبالأسبوع تنقضي أوائله وأواخره لا يراها إلا مرَّة أو مرَّتين.. ولكن الواشي درى بأمر الحبيبين فما قرَّت بلابله".(٢) وفي ذلك يقول جميل بثينة:

وَإِنِّي لأَرْضَى مِنْ بُثَيْنَةَ بِالَّذِي   لَوَ ابْصَرَهُ الوَاشِي لَقَرَّتْ بَلاَبِلُهْ

بِلاَ وَبِأَلاَّ أَسْتَطِيعَ، وَبِالْمُنَى   وَبِالْوَعْدِ حَتَّى يَسْأَمَ الوَعْدَ آمِلُهْ

وَبِالنَّظْرَةِ العَجْلَى، وَبِالْحَوْلِ تَنْقَضِي   أَوَاخِرُهُ، لاَ نَلتَقِي، وَأَوَائِلُهْ(٣)

يتبين مما سبق تميّز الكاتب في توظيفه للشعر العربي، سواء كان ذلك نقلاً نصياً عن شعراء عايشوا ذلك العصر التاريخي، أو كان هذا الشعر من إبداعه ونسج خياله المحض، أو أنه قد استفاد من الشعر العربي القديم واستثمره في لغة السرد الروائي. فلا ننسى كون باكثير شاعراً متميزاً قبل أن يكون مسرحياً أو روائياً، وهو في تضمينه الشعري في جنس الرواية التاريخية يعمل على إضفاء الحيويَّة على حركة السَّرد والوصف، ويعمل كذلك على إثراء المشهد، ومحاكاة روح ذلك العصر، ويحرص على شعور القارئ بمعايشة الواقع التاريخي وكأنه يراه أمام عينيه.

رابعاً: الشخصيات:

تظهر براعة باكثير في وصف شخصياته الروائية، وقد تجاوز مرحلة التأثر بالرواد إلى مرحلة النضج الفني، فهو يُعنى عناية كبيرة برسم الشخصيات والغوص في أعماقها، وإذكاء عنصر الصراع الداخلي والخارجي للشخصية(٤)، ولذلك تميَّز في عرضه لشخصياته عن كثير من الكتاب السابقين والمعاصرين له، وتتمثل أهم تحولات البناء الفني للشخصية الروائية عنده في المحاور الآتية:

---

(١) انظر، وإسلاماه، ص١٩١

(٢) وإسلاماه، ص١٢٥

(٣) ديوان جميل بثينة، ص١١٥

(٤) انظر، الفضاء التاريخي في الرواية التاريخية بين علي أحمد باكثير وجورجي زيدان
http://www.bakatheer.com/upload/al-fada_al-rewaiy_dr_al-khateeb.pdf

١-تهيئة الشخصيات المحورية لتحمُّل دور البطولة.

إن توفر هذه الصفة الفنية يجعل الكاتب أكثر إقناعاً وإمتاعاً للقارئ، بحيث لا يدع له مجالاً للتساؤل عن كيفية وصول الشخصية إلى هذا المستوى من الكفاءة والمهارة. ونجد ذلك في شخصية محمود/قطز بطل رواية وإسلاماه الذي يظهر من بداية الرواية حرص خاله السلطان جلال الدين بن خوارزم شاه على تربيته وتوجيهه وتعليمه الفروسية وفنون القتال من الصغر؛ حتى يكون قادراً على تحمل مسؤولية مجابهة التتار فيما بعد. ثم إنه عمل على تهيئة البطل نفسياً لقتال التتار، حيث نشأ في بيت يقاتل التتار، فجده خوارزم شاه وخاله جلال الدين ضاع ملكهما بسبب التتار، وكذلك فإن أبيه الأمير ممدود قد استشهد وهو يقاتل التتار، كل هذه العوامل شكَّلت دوافع نفسية كبيرة لقتال التتار، فقد جعل من الانتقام منهم وتخليص المسلمين من شرهم هدفاً سامياً أخذ يكبر في نفس الطفل الصغير إلى أن أصبح شاباً في دمشق، واتصل بالشيخ ابن عبد السلام الذي عزز تحقيق هذا الهدف معرفياً حتى صار قطز سلطاناً على مصر فجمع كلمة المماليك، ولم يستسلم للتتار وصمم على قتالهم، ونصره الله عليهم في معركة عين جالوت.

وينطبق ذلك أيضاً على شخصية حمدان قرمط، الشخصية المحورية النامية التي تصنع الأحداث، وتدفع بها إلى الأمام في رواية الثائر الأحمر، حيث يظهر في بداية الرواية العامل النفسي الذي يتمثل في إحساس حمدان بالظلم من عمله كفلاح أجير في الأرض التي كان والده أحدَ ملاكها الصغار الذين سقطتْ أملاكهم في يد ذلك المالك الكبير، وهو الآن يتعب كثيراً ولا يحصد إلا الفتات، بينما يذهب معظم جهده إلى سيده الإقطاعي المنشغل بملذاته وملاهيه في قصوره المتعدِّدة بالكوفة، ويتضاعف إحساسه بالظلم وتنقلب حياته رأساً على عقب، باختطاف أخته عالية واكتشافه بعد ذلك أن الذي اختطفها هو سيده ابن الحطيم الذي كان يأمل في مساعدته في البحث عنها وإعادتها إليه. ويهيِّئ الكاتب بطله جسديًّا كما هيَّأه نفسيًّا فقد كان في نحو الخامسة والثلاثين من عمره قوي البنية جلداً على العمل، في قوَّة اثنين، حيث ترَك عمله في المزرعة لاثنين من الأُجراء يتناوبان على القيام به، ثم يركِّز على سِمة احمرار العين، التي تمهد القارئ لتقبل اتجاه الشخصية نحو العنف والثورة والتمرد. وتسهم الظروف الخاصة التي خاضها حمدان في تحويله معرفياً من شخصية فلاح بسيط ساذج إلى إنسان حاقد وناقم على رأس النظام الحاكم، مما دفعه إلى اللجوء للجماعات السرية كي تساعده في حل مشكلته، فانضم إلى جماعة العيَّارين التي اكتسب من خلالها الكثير من المعارف الصادمة، ثم تأثر بدعاة الباطنية خصوصاً الشيخ حسن الأهوازي، الذي أخذ عنه مبادئ المنهج ورسالة الإمام أو

المهدي المنتظر، ومع ذلك كان إيمان حمدان بالمذهب إيماناً سطحيا لم يبلغ حد اليقين، وكان الإحساس بالظلم والرغبة في القضاء عليه هو الدافع الحقيقي للالتحاق به. ومن هنا يظهر تعاطف السارد مع شخصية حمدان وتماهيه فيها، فهو يريد أن يأخذ الشخصية إلى الطريق الذي يحقق هدفه الروائي، وقد تمكن من ذلك إذ جعله في نهاية الرواية يكتشف انحراف منهجه وفساده، فيعلن براءته من المذهب ويعود إلى الدين الحنيف، وينتصر بذلك المنهج الإسلامي على ما عداه من مناهج باطلة.

٢ – الاهتمام بالتحليل النفسي لشخصياته.

وهو في ذلك يحرص على بيان عواطفها الخاصة، ويكشف عن بواطنها وأعماقها الداخلية بكل سلاسة ووضوح، وقد أكثر باكثير من وصف المشاعر والأحاسيس التي تختلج قلوب الشخصيات، وأسهب كثيراً في التحليل النفسي بالتذكر والتأمل ومراجعة النفس، سواء عن طريق السرد المباشر أو الحوار والمونولوج الداخلي. "لذلك لم تكن شخصياته مجردة، بل كانت بشرية، لها أحاسيسها ومشاعرها، وفيها النزعة الإنسانية التي تساير الأحداث، فبدت للقارئ وكأنها شخصيات حقيقية ماثلة أمامه، يتفاعل معها، ويتعاطف مع أحداثها".[١] ويمكن ملاحظة ذلك عند باكثير في أكثر من موقف منها تصوير أثر دعاء الشيخ ابن عبد السلام على شخصية قطز بقوله: "تبدل حال قطز منذ دعا له الشيخ، فأضحى شديد الثقة بنفسه مبتهج الخاطر في يومه، قوي الرجاء فيما يدخره له الله في غده من شرف الملك وسعادة الحب".[٢] بالإضافة إلى وصف شدة الحزن الذي طغى على نفسية الملك المظفر (قطز) بعد استشهاد زوجته (جلنار) حيث يقول السارد: "طغى الحزن الجبار على تلك النفس القوية فوهنت، وعلى تلك العزيمة الماضية فكلَّت، وعلى تلك الهمة الطائرة فهيض جناحها، وعلى ذلك الرأي الجميع فانتقض غزله من بعد قوة أنكاثا، وأصبح الملك المظفر يائساً في الحياة يستثقل ظلها، ويستطيل أمدها، ويود لو استطاع فجاز ما بقي له فيها من الأيام مرحلة واحدة، إلى حيث يلقى حبيبته الشهيدة في مقعد صدق عند مليك مقتدر".[٣] ومثل هذه الأوصاف لا نجدها عند نجيب محفوظ الذي كان يكثر من الوصف الخارجي لشخصيات رواياته التاريخية حيث يقول في وصف رسول أبي فيس إلى حاكم طيبة: "كان يتصدر المقصورة رجل بدين قصير القامة، مستدير الوجه، طويل اللحية،

---

(١) انظر، الفضاء التاريخي في الرواية التاريخية بين علي أحمد باكثير وجورجي زيدان
http://www.bakatheer.com/upload/al-fada_al-rewaiy_dr_al-khateeb.pdf

(٢) وإسلاماه، ص١٠٩

(٣) وإسلاماه، ص٢٠٥-٢٠٦

أبيض البشرة، يرتدي معطفاً فضفاضاً ويقبض بيمناه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبي".(١) ويتضح من خلال ذلك مدى اهتمام علي أحمد باكثير ببيان الأثر النفسي للأحداث على شخصياته الروائية، الأمر الذي سيشهد تحولاً كبيراً في الرواية التاريخية الجديدة فيما بعد عند كلٍّ من جمال الغيطاني ورضوى عاشور وأحمد رفيق عوض.

٣- الاهتمام بوصف النواحي الأخلاقية.

حرص باكثير على تصوير النواحي الأخلاقية التي تتصف بها شخصياته الروائية، وابتعد في الأغلب عن وصف الملامح الجسدية، على عكس غيره من الكُتّاب الذين يحرصون على الوصف الخارجي للشخصيات مثل نجيب محفوظ في وصفه لحاكم طيبة (سيكننرع) بقوله: "رأى الحاكم المصري رجلاً مهيباً حقاً، طويل القامة، مستطيل الوجه جميله، شديد السمرة، يميز ملامحه بروز في أسنانه العليا".(٢) أو وصف جورجي زيدان لسيدة الملك بقوله: "كانت سيدة الملك جميلة الخلقة، طويلة القامة، صبوحة الوجه، ذهبية الشعر، جذابة المنظر.. إذا نظرت في وجهها شعرت بهيبة تتجلى في عينيها".(٣) أما وصف علي أحمد باكثير الأخلاقي فإنه بلا شك يرتبط بالأدب الإسلامي الذي يهتم "بنشر القيم الفاضلة، والتعاليم السامية، والأخلاق العظيمة في جميع الأوساط الاجتماعية والفئات الشعبية المختلفة".(٤) ويظهر الوصف الأخلاقي بكثرة في رواية وإسلاماه، ومن ذلك وصف شخصية ابن الزعيم فهو "مثل صالح للغني الشاكر نعمة الله عليه، لم ينس حق الله في ماله، فكان ينفق على الفقراء والمساكين وذوي الحاجة من الأرامل واليتامى، وكان يرى أن لدينه ووطنه حقوقاً عليه، لا تبرأ ذمته حتى يؤديها".(٥) وكذلك وصف الشيخ ابن عبد السلام حيث كان "مثلاً صالحاً للعالم العامل بعلمه، الناصح لدينه ووطنه، الذي يرى حقاً أن العلماء ورثة الأنبياء في هداية الناس إلى الخير، ودفعهم عن سبل الشر، الآمر بالمعروف، والناهي عن المنكر، لا يخاف في الله لومة لائم، لا يتجر بدينه ولا يريد الدنيا

---

(١) كفاح طيبة، ص٣٢١

(٢) كفاح طيبة، ص٣٢٤

(٣) صلاح الدين الأيوبي، ص٤٠

(٤) نظرية الأدب في ضوء الإسلام، القسم الثالث، ص١١٣

(٥) وإسلاماه، ص٩٥

بعلمه، ولا يساوم في مصالح أمته ووطنه، ولا يشتري بآيات الله ثمناً قليلاً من حطام الدنيا ومتاع العاجلة". (١)

٤ – البعد عن المثالية في رسم الشخصية.

منح باكثير شخصياته الروائية الحرية في التصرف والاستقلال الذاتي، فقدَّمت كل شخصية نفسها من خلال تطور الأحداث، فلم يبالغ المؤلف في تصوير البطولة المثالية، ولم يلبس شخصياته ثوب القداسة، بل جعلها صور إنسانية واقعية طبيعية، تتمتع كل منها بملامح خاصة وسمات مميزة. حتى إن بعض شخصياته تتصف بالازدواجية، ومن ذلك جَمْع الظاهر بيبرس في رواية وإسلاماه بين جهاد الصليبيين والتتار والطموح في الحكم والسلطة والسعي إليها بكل الطرق، وقد قتل السلطان قطز في نهاية الرواية من أجل السلطة. وتظهر كذلك شخصية حمدان في رواية الثائر الأحمر والذي كانت تتنازعه رغبة الخير والعدل والسلام من ناحية، والغضب والانتقام من ناحية أخرى. فلم تكن شخصياته مثالاً لنموذج شخصي واحد، إما خير مطلق أو شر مطلق كشخصيات جورجي زيدان التاريخية.

٥ – التأكيد على دور العلماء.

أعطى باكثير لشخصية العالم الإسلامي دوراً بارزاً في رواياته التاريخية وهذا تحول بارز لم نشهده عند جورجي زيدان رغم أنه كان يصور التاريخ الإسلامي الذي كان يمتلئ بالكثير من النماذج المشرفة لعلماء المسلمين المخلصين. وقد أظهر باكثير الأثر الكبير لدور العلماء في عملية التغيير الاجتماعي، وهو بذلك يعطي للعلماء المعاصرين نموذجاً وقدوة حية، تتمثل في العلماء الربانيين المجاهدين الذين لا يغيرون مواقفهم لاختلاف وتقلب الأزمان بين الشدة والرخاء، فلا يرهبهم والٍ أو سلطان، ولا يخافون في الله لومة لائم.

ظهر ذلك في رواية وإسلاماه من خلال إظهار أثر الشيخ العالم ابن عبد السلام في إثارة الناس وتوجيههم صوب الجهاد في سبيل الله، وتحريضهم على ضرورة التخلص من الحكام المتآمرين الذين يوالون أعداء الدين من الصليبيين والتتار، ثم بيان تحريه للعدل وسعيه لتحقيقه وتجنبه للظالمين. وله في ذلك الكثير من المواقف منها إثارة الناس في دمشق على الملك الصالح إسماعيل لتحالفه مع الصليبيين ضد المسلمين وما نتج عن ذلك من حبسه ونفيه إلى مصر. وفي مصر ولَّاه الملك الصالح أيوب القضاء، إلا أنه لم يستمر فيه كثيراً لما رأى عدم

---

(١) وإسلاماه، ص٩٥

إنصافه حيث "عزل نفسه عن القضاء، وجهَر بأنَّه لا يتولَّى القضاء لسُلطانٍ لا يعدل في القضيَّة ولا يحكم بالسويَّة.. فما جهر بكلمة الحق في وجْه القوَّة بدمشق ليسكُت عنها بمصر، ولو ارتضى لنفسه مُصانَعة الملوك على حساب دِينه كما يصنع غيره ممَّن لا خلاق لهم من العلماء لما نفَتْه دمشق، ولكان له فيها ما يُرِيدُ من الثَّراء الواسع والجاه العريض".(١) وهو من أفتى المظفر قطز بأنَّه لا يجوز أخذ الأموال من عامَّة الناس قبل أخذ أموال الأمراء وأملاكهم حتى يساووا العامَّة في ملابسهم ونفقاتهم، وعندما استصعب قطز ذلك وطلب منه تغيير الفتوى قال له: "لا أرجع في فتواي لرأي ملك أو سلطان".(٢)

ونلاحظ ذلك أيضاً في رواية الثائر الأحمر حيث نجد العالم العامل أبي البقاء البغدادي، الذي كان يأمُر بالمعروف وينهى عن المنكر، ويطالب بحقوق المظلومين من الفقراء والفلاَّحين والعمَّال والصنَّاع، ويدافع عنهم، ويسعى إلى رفع الظلم الواقع عليهم، وقد عانى من ظلم الحكام كثيراً بسبب مواقفة المعارضة لأهوائهم. وكان له دور بارز في إخماد فتنة القرامطة؛ حيث استنجد به المعتضد العباسي حينما وَلِيَ الخلافة وقال له: "إنَّ بابي لا يُغلَق دونك بليلٍ أو نهارٍ، وإني أُعاهِد الله ربي لا تدعوني إلى خطَّة فيها رضا الله ورسوله وخير الناس إلا نفَّذتها لك ما استطعت".(٣) وقد قام هذا العالم الجليل بنهضة فكرية شاملة، وعمل على إرساء مجموعة من الإصلاحات الاقتصادية الأساسية التي تقوم على تنفيذ ما شرع الله –عز وجل– من العدل والمساواة، وذلك بإنصاف الفقراء والعمال والفلاحين الذين عمل القرامطة على اجتذابهم بادعاءاتهم الباطلة، وكان لهذه النهضة الفكريَّة والإصلاحيَّة دورٌ بارز في فشل مشروع دولة القرامطة، وبقاء وانتصار نظام العدل الإسلامي.

٦– إظهار الدور التآمري للشخصية اليهودية.

شكَّل علي أحمد باكثير نقطة تحول بارزة في التعامل مع الشخصية اليهودية ومحاولة إظهار دورها الماكر والخبيث في إضعاف الدولة الإسلامية، الأمر الذي تطور بعد ذلك عند غيره من كُتّاب الرواية التاريخية مثل نجيب الكيلاني الذي عمل على فضح الشخصية اليهودية من داخل الكيان الصهيوني، أما قبل باكثير وبالتحديد عند جورجي زيدان الذي ادَّعى كتابة التاريخ الإسلامي بحيادية وموضوعية، فإنه لم يتعرض في رواياته التاريخية للشخصية اليهودية

---

(١) واإسلاماه، ص١٢٤

(٢) واإسلاماه، ص١٧٢

(٣) الثائر الأحمر، ص١٥٨

بانتقاد رغم وجود الكثير من المؤامرات التي قام بها اليهود لهدم الدولة الإسلامية منذ نشأتها مروراً بعصورها المختلفة، فقد كان دائماً ومن خلال مجلة الهلال "يقف بجوار اليهود ويلتمس لهم الأعذار، ويتصدى للدفاع عنهم بطرق مباشرة وغير مباشرة".(١)

مثَّل اليهود في الثائر الأحمر شخصيات ثانوية مساعدة، تتصف بالغموض؛ لأنها تحرك الأحداث وتصنعها في الخفاء ومن وراء ستار، ولذلك لم يهتم الكاتب برسم ملامحها الداخلية وأعماقها الشعورية، واكتفى ببيان دورها في الأحداث، ويتضح دور كل من عزرا بن صمويل، وإسرائيل بن إسحق، ويوشع بن موسى في تمويل دعاة القرامطة والقداحيين، لتجنيد الأتباع والمناصرين الجدد مستفيدين في ذلك من جو الأمن الذي تحققه الدولة العباسية لليهود وأهل الكتاب، فيعملون على تحقيق أهدافهم الخفية لهدم دولة الإسلام والقضاء عليها ونشر الفوضى. ولأن اليهود بشكل عام ماكرين، لا تظهر سلوكياتهم ومخططاتهم بشكل علني؛ يحرص السارد على كشف سلوكهم السري من خلال دفاترهم كتجار، حيث يتم اكتشاف وثيقة تحدد موقفهم الحقيقي من الدولة الإسلامية، انظر: "ثم أخذت دفاتر الوكلاء اليهود وأوراقهم التي طلبها المعتضد تصل إليه من الآفاق، حيث تمت عنده في خلال شهرين، وفحصوها فوجدت كلها مؤيدة لما في دفاتر عزرا وأوراقه، وعثر بينها على رسالة صغيرة في حجم الوصية المكتوبة بالعبرية فجيء بمن يفك رمزها فتبين أنها سجل شركة خطيرة أسسها جماعة من كبار تجار اليهود بمدينة الموصل في أواخر عهد الخليفة المأمون، على أن تبقى قائمة طوال العصور يديرها أبناؤهم، وإذا لها دستور عجيب ينص على وجوب تشجيع الفتن في بلاد الدولة وإمداد القائمين بها، والسعي لإثارة الحروب بين أمراء المسلمين، وبينهم وبين الروم، وتأريث نار الخلاف بني الطوائف والمذاهب والنحل، والإفادة من كل ذلك في تجميع الأموال وتكثير الأرباح لشركتهم، وظهر من الأوراق الملحقة بالسجل الأصلي أن والد عزرا كان رئيس الشركة في عهده، وأن رئيسها الآن يوشع بن موسى..".(٢) وقد يكون في ذلك إشارة إلى دور اليهود الخفي في ظهور وانتشار الفكر الشيوعي في العصر الحديث، ويؤكد الدكتور حسن سرباز ذلك في إبرازه حرص باكثير على "كشف خطط اليهود ودورهم في الحركات المشبوهة في تاريخ الإسلام، في إشارةٍ خفيَّة إلى العلاقة بين اليهوديَّة والماركسيَّة؛ حيث كان لليهود دورٌ أساسٌ في فتنة القرامطة التي بنَى الكاتب أساسها على الأصول الماركسية والشيوعية المعروفة في القرن

(١) كتابات جورجي زيدان، ص٣٦٧

(٢) الثائر الأحمر، ص١٩١

العشرين".[(١)] وعلى ذلك، فقد حرص الكاتب على التحذير من الدور اليهودي الخبيث في إثارة وتأجيج الفتن التي تهدف إلى النيل من العالم العربي والإسلامي في عصرنا الحديث.

٧- إبراز دور المرأة.

أكد باكثير على أهمية دور المرأة في المجتمع، وهو أديب إسلامي لا يقلل من شأن المرأة أو يمتهنها ويهينها، بل عمل على رعايتها وحفظ كرامتها. وقد طوَّر من نظرته للمرأة فلم يقصر شخصيتها علي بعد واحد ثابت لا يتغير ولا يتبدل، بل مكنها من المساهمة في تطور الأحداث وتنميتها، واهتم بتحليل شخصيتها والتغلغل في أعماقها النفسية، والتعرف على دوافعها وتصرفاتها التي تختلف باختلاف الظروف البيئية والثقافية. ويلاحظ تقديمه لنماذج متعددة لشخصية المرأة ومن ذلك:

١- المرأة الرومانسية والزوجة الصالحة المجاهدة:

التي تظهر بوضوح في شخصية (جلنار) التي احتلت مكاناً بارزاً بجوار الشخصية الأولى في رواية واإسلاماه، حيث كانت نِعمَ الحبيبة والزوجة في اليسر والعسر، ومثلت مصدرَ إلهامٍ وتشجيعٍ لزوجها في جهاد التتار، كما كان لها دور بارز وحضور فعال في معركة عين جالوت، التي استشهدت فيها مضحية بنفسها في سبيل إنقاذ زوجها من الموت المحقق على يد مملوك تتري. وقد ظهرت كلمة (واإسلاماه) التي هي عنوان الرواية لأول مرة على لسان جلنار زوجة المظفر قطز عندما أصيبت في معركة عين جالوت، وقال لها زوجها: "وا زوجاه! وا حبيبتاه" ردت عليه: "لا تقل وا حبيبتاه... قل وا إسلاماه" ثم لفظت أنفاسها الأخيرة.[(٢)]

٢- المرأة القوية الحاكمة:

تُمثِّل هذا النموذج النسوي شخصية شجر الدر في رواية واإسلاماه، وهي شخصية تاريخية حقيقية حكمت مصر بعد وفاة زوجها الملك الصالح أيوب، وقد كانت هذه الشخصية القوية والطموحة سبباً في تأجيج الصراع بين زعماء المماليك، الذين كانوا يسعون للزواج منها للوصول إلى حكم مصر، ولم يخرج السارد في تناوله لهذه الشخصية عن وصف كتب التاريخ، التي وصفتها بالطموح إلى السلطة، هذا الطموح الذي كان سبباً في هلاكها.

---

(١) الاتجاه الإسلامي في روايات علي أحمد باكثير التاريخية
http://www.alukah.net/literature_language/0/36231

(٢) واإسلاماه، ص١٩٤

٣ – المرأة المؤمنة المضحية:

تمثلها شخصية (عالية) أخت حمدان في الثائر الأحمر، التي اختطفت في أول الرواية، وأُبعدت عنوة عن خطيبها عبدان، وعوملت كجارية في قصر ابن الحطيم، وعندما عادت مع أخيها حمدان حافظت على دينها في ظل جو الانحراف العام، وأصبحت الداعية الوحيدة في مملكة القرامطة حتى اضطر حمدان إلى حبسها لما رأى خطورة حركتها وتأثيرها في النساء، ومع ذلك قاومت وصبرت حتى اهتدى على يديها حمدان وابنه.

٤ – المرأة المنحرفة:

ظهرت شخصية (راجية) أخت حمدان الصغرى كنموذج للمرأة الفاسدة المنحرفة في رواية الثائر الأحمر، حيث كشفت أحداث الرواية عن طبيعتها الميالة للانحراف، فقد تطلعت إلى (ثمامة) العيَّار بالرغم من علمها بأخلاقه وطباعه الفاجرة، ثم سقطت مع الشيخ الأهوازي داعية المذهب القداحي وحملت منه سفاحاً، وانتعشت بتطبيق المذهب في جانبه المتعلق بإشاعة الفوضى الجنسية. وتظهر كذلك في ذات المجال شخصية الغانية (شهر) رائدة الغواية في مذهب القداحيين، والتي تتفنن في أداء دور الغواية، وتبذل كل ما في طاقة الأنثي لخدمة المذهب واجتذاب الأنصار والأتباع، ومن ذلك غوايتها لـ (عبدان) الذي أصبح مُنظِّراً للمذهب ولدولة القرامطة فيما بعد. ونلاحظ مقابلة هذا النموذج للنماذج النسائية السابقة وتضاده معها، والسارد في ذلك لا يعمل على تجميل هذا السلوك السيء المنحرف، بل يعمل على تقبيحه وذمه وانتقاده بمقارنته بالنماذج النسائية العفيفة والمشرِّفة.

٨ – التميُّز في إثارة الصراع وتأجيجه:

نجح باكثير في تأجيج الصراع بين شخصياته الروائية وذلك بالحضور القويِّ لكلٍّ من المرأة والسُّلطة، وهما جانبان من أكثر جوانب الحياة قابليَّةً لإثارة الدرامية والتراجيدية. فقد جسدت رواية وإسلاماه الصراع على السلطة والنفوذ بين حكام المسلمين في مصر والشام، واكب ذلك صراع آخر بين المسلمين وأعدائهم من التتار والصليبيين الذين استغلوا ضعف المسلمين وفرقتهم. بينما جسدت الثائر الأحمر صراعاً فكريا تطور فيما بعد ليصبح صراعاً على السيطرة والنفوذ بين قوى الخير ممثلة بشريعة الإسلام، وقوى الشر ممثلة بالمذاهب الباطلة من إقطاعيين ظالمين، وثائرين خارجين عن الدين ومتمردين على القيم الفطرية السليمة لبني الإنسان. ومن أشكال حضور المرأة في الصراع في وإسلاماه أن شجر الدر استغلت حب قطز

لجلنار ورغبته في الزواج منها لتحقيق أغراضها فكلفته مقابل ذلك بقتل أقطاي وقد كان، وكذلك في الثائر الأحمر كان عامل اختطاف ابن الحطيم لـ (عالية) أخت حمدان قرمط سبباً في تأجيج الصراع بينهما. وقد منحت حركة الشخصيات هذا الصراع بعداً دراميا حيويًا ومثيراً في نفس الوقت، من خلال التعرف العميق على بواطن ودوافع وممارسات الشخصيات المكونة له.

خامساً: المكان والزمان:

لم يعد المكان عند باكثير عنصراً جغرافياً تدور فيه الأحداث فقط، بل تعدى ذلك ليصبح عنصراً فنياً مؤثراً له دوره وتأثيره الفعال على بقية العناصر، فظهرت جماليات المكان الروائي وتأثيراته النفسية ودلالاته الاجتماعية على الشخصيات المختلفة، كما أسهم في تطور الأحداث، ومنحها طابعاً حيوياً وجذاباً في الوقت نفسه. ومن أبرز أشكال المكان في الرواية التاريخية عند باكثير ما يأتي:

١ – المدينة:

ركَّز باكثير في تناوله للمكان الروائي على طابع المدينة، حيث وقعت معظم أحداث رواياته التاريخية في المدن الإسلامية والعربية المختلفة، فذكر عدة مدن مثل غزنة ونيسابور ولاهور ودمشق وحلب والقاهرة وغزة والخليل في رواية وإسلاماه، كذلك ذكر مدن العراق الرئيسة ممثلة ببغداد والكوفة والبصرة في الثائر الأحمر. ولعل مردَّ ذلك اعتماد رواياته بشكل كبير على المحاور السياسية التي تبرز فيها فكرة الصراع على الحكم والسلطة، وقد كانت المدن مقراً للسلطة ومركزاً للحكم. ورغم أن مدن باكثير الروائية مدن تاريخية لها وجودها الواقعي والتاريخي المعروف، إلا أنها اكتسبت طابعاً خاصاً من خلال توظيفها الفني في عالمها الروائي، الذي يُظهر التأثيرات المتبادلة بين الأماكن والشخصيات الروائية، وبذلك شكَّل الكاتب انزياحاً متخيلاً عن عالم الواقع، فنظرة باكثير لمدينة القاهرة أو دمشق تختلف عن نظرة أي كاتب آخر إليهما، وهنا تكمن جوهرية التخييل المكاني.

سيطر الاتجاه الإسلامي لدى باكثير على المكان الروائي، وظهر مدى تأثير القيادة الإسلامية الفاعلة على المكان بجميع مكوناته البشرية والمادية حيث حرص السارد على تصوير مدينة القاهرة فكرياً ومعنوياً عندما يطغى عليها البعد الإسلامي بقوله: "وكان شهر رمضان قد دخل، وصام الناس بضعة أيام منه، حينما نودي في القاهرة وسائر مدن القطر المصري وقراه بالخروج إلى الجهاد في سبيل الله ونصرة دين رسول الله –صلى الله عليه وسلم–. وتردد هذا النداء

العظيم في جميع أرجاء القطر، فخالط الناس شعور عجيب، لم يعهدوا له مثيلاً من قبل، وأحسوا كأنهم خلق آخر غير ما كانوا، وأنهم يعيشون في عصر غير عصرهم... وطغى هذا الشعور على جميع طبقات العامة، حتى كفَّ الفسقة عن ارتكاب معاصيهم، وامتنع المدمنون عن شرب الخمور، وتأثمت العواهر عن مزاولة البغاء، وامتلأت المساجد بالمصلين، ولم يبقَ للناس في البيوت والأندية والمساجد والطرقات من حديث إلا حديث الجهاد".(١)

٢ – القرية:

من ملامح التجديد عند باكثير تغيُّر نظرته للقرية كمكان روائي، حيث ظهرت القرية في رواية الثائر الأحمر بشكل جديد يختلف عن الشكل السائد لها في الرواية العربية، والذي يصفها بالهدوء والاستقرار والمحبة والإخاء. فقد برزت القرية عند كاتبنا على شكل يتأصل فيه الصراع بين مالكين كبيرين، نتج عنه حالة من التعصب والشجار المستمر بين أهالي القرية. أنظر قول الراوي: "وقد أدى التنافس المستمر بين هذين المالكين، ثم بين وارثيهما بعدهما إلى انقسام أهل القرية وما حولها إلى حزبين كبيرين، يتعصب أحدهما لآل الهيصم، والآخر لآل الحطيم، وقلما يمضي يوم دون أن يتشاجر اثنان من أتباعهما، أو يتسابّا في سوق القرية".(٢)

ويمكن تمثل جماليات المكان الروائي عند باكثير من خلال النقاط الآتية:

أ– المكان كمثير اجتماعي:

كشف المكان الروائي عن التمايز الاجتماعي، ففي رواية وإسلاماه يوحي المكان الروائي بالحالة الاجتماعية للشخصية، حيث أظهر حالة الغنى والثراء التي قدر الله لقطز وجلنار العيش فيها عند الشيخ غانم المقدسي حيث "نزلا في قصره الكبير بدرب القصاعين، تحيط به حديقة غناء حافلة بالكروم وأشجار التين والتفاح والزيتون".(٣) وفي رواية الثائر الأحمر يفرِّق المكان بين طبيعة مساكن الأغنياء والفقراء من خلال المقابلة بينهما، فنرى القصر العالي الواسع الكبير للغني القادر، والبيت الصغير الضيق الحقير للفقير الذي بالكاد يجد قوت يومه. وقد نتج عن ذلك وجود أماكن مباحة، وأماكن أخرى محظورة، فالقصر محظور على الفقراء، ومن الصعب عليهم اختراقه في حين أن الغني مباح له بيوت الفقراء يفعل بها ما يشاء. ومن وصف الراوي

(١) انظر، وإسلاماه، ص١٨٥

(٢) الثائر الأحمر، ص٧

(٣) وإسلاماه، ص٧٩

لقصر ابن الحطيم قوله: " وانتظرَ حمدان في حجرة الاستئذان الخارجيَّة، فوقَف يتأمَّل النقوش البديعة على جدران الحجرة مُحلاة بماء الذهب، والزخارف الدقيقة على الباب المنجور من الأبنوس الفاخر المطعَّم بالعاج الثمين، ترى كم بدرة من الذهب أنفقَ على هذه التصاوير والتخاطيط التي لا تكسو من عُري، ولا تُشبع من جوع؟".(١) وعندما عاد حمدان من قصر ابن الحطيم، وهو يشعر بالخِزي وخيبة الأمل لعدم تحقيق هدفه، أضحى هذا المكان أكثر بغضاً وكراهية عنده، لدرجة أنه لا يريد أن يستظل به حيث "رأى ظلَّ السور ممدودًا، فما مشى فيه إلا قليلاً، حتى ازورَّ عنه إلى الشمس، مؤثراً حرَّها على برده؛ كي لا يكون لهذا الغني اللئيم من فضْلٍ عليه".(٢) ومن الواضح أن تصوير المكان الروائي بهذا الشكل عزَّز روح التمرد والثورة على الوضع القائم، الذي يراه البطل حمدان ضرورة للتخلص من الظلم الواقع عليه وعلى أقرانه من الفلاحين الضعفاء.

ب-المكان كمثير نفسي:

يبدو هنا الأثر النفسي للمكان، الأمر الذي يؤدي إلى تعلق الشخصية بالمكان وارتباطها به، أو نفورها منه وابتعادها عنه. فيصوِّر الراوي تعلُّق قطز بقصر سيده غانم المقدسي في دمشق بقوله: "وقبل أن يغادر الرفيقان درب القصاعين بدمشق، التفت قطز فألقى نظرة على قصر سيده ابن الزعيم، ثم ألقى نظرة أخرى على قصر مناوح له قد خيم عليه السكون، وسادت فيه الوحشة، وكانت له في كل شرفة من شرفاته ذكرى مع حبيبته جلنار".(٣) كذلك أظهرت رواية وإسلاماه أثر السجن كمكان مغلق على نفسية الإنسان، حيث يثير شجونه وعاطفته لحياته السابقة وما مر بها من أحداث، ومن ذلك تصوير شخصية الخادم سلامة وهو في السجن في قول الراوي: "وما آوى الشيخ سلامة إلى محبسه حتى انكب على وجهه، وجعل يبكي بكاءً مراً وهاجت شجونه، فتذكر أيامه في خدمة مولاه الكبير السلطان خوارزم شاه، وخدمة السلطان جلال الدين من بعده، وما شهدت عيناه من الأحداث والنكبات التي حلت ببيتهما.. الخ".(٤)

---

(١) الثائر الأحمر، ص٥٠

(٢) الثائر الأحمر، ص٥٢

(٣) وإسلاماه، ص١١٥

(٤) وإسلاماه، ص٦٧

وتتفاعل الطبيعة مع النفس الإنسانية في حالاتها المختلفة في حالتي الفرح والحزن، ومن أمثلة ذلك التفاعل ما نجده في رواية وإسلاماه من الوصف الجميل لحديقة قصر جلال الدين حيث الطبيعة الخلابة التي تريح النفس وتعبر عن جو الألفة والسعادة التي يعيشها جلال الدين في أثناء سيره مع ابن عمه ممدود: "وانحدر مع ممدود إلى الحديقة، فأخذا يمشيان بين الكروم والأشجار في ممرات تفصل بينها مفروشة بالرمل الناعم الأصفر، وكانت السماء صافية الأديم، والبدر يرسل أشعته البيضاء على غصون الشجر، فيتألف من ذلك مزاج من اللونين، رفيق بالعين، ترتاح إلى رونقه الحالم البهيج، وعلى الكروم المعروشة فتبدو عناقيد العنب كأنها عقود من اللؤلؤ المنضود، وعلى أشجار التفاح بثمارها المتهدلة كأنها حسان خفرات غازلها القمر العابث فأخذت تلوذ منه بورق الغصون، ويسقط فضل أشعته على الأرض فينثر فيها دنانير تمنع الكف ما تيح العيون".[١] ونجد كذلك هذا الانسجام والتفاعل بين الطبيعة والحالة النفسية للشخصية في رواية الثائر الأحمر عندما يذهب عبدان لرؤية خطيبته عالية حيث تبدو الطبيعة من حوله كأنها في عرس؛ لتعبر عن حالة الفرح والسرور التي تغمر نفس عبدان حيث "كان بدر التمام مطلا من علياء سمائه بكل روائه، وكامل ضيائه على ذلك الكون المسحور حيث استحال كل حقيقة إلى خيال، وكل خيال إلى حقيقة، فالرمل الأبيض الناعم قد أمسى ذروراً من الفضة تغوص حوافر البغلة فيه، وظلال الأشجار على جانبي الطريق كأنها شخوص من الجن أدركها النعاس وهي تهيم في تلك البطاح فتمددت حيثما حلا لها من الأرض، وقد ارتفع حجاب وشف حتى أوشك عبدان أن يرى خواطره تتمثل أمامه في صورة شتى قوامها من ضوء القمر".[٢] لكن هذه الطبيعة الساحرة الجميلة تتحول إلى شيءٍ كئيبٍ موحشٍ يحاول عبدان الهرب منه حيث "كان النسيم عليلاً يوسوس بين الغصون، كما كان عند خروجه من قريته على بغلته ولكنه يحس الآن قشعريرة تسري في ظهره، وكأن حفيفه أنين خفي ما زالت تردده الثواكل حتى بحت به حناجرها، وهذا القمر مازال مشرقاً في مسائه يرسل خيوطه الفضية على ما حوله من فضاء وشجر، ولكن عبدان لا يرتاح لنوره الساطع فيلوذ منه بأكناف الشجر وظلال الأيك".[٣]

---

(١) وإسلاماه، ص٨

(٢) الثائر الأحمر، ص٢٣

(٣) الثائر الأحمر، ص٣٧٠

ج- دقة الوصف:

تعد دقة الوصف من أبرز جماليات المكان عند باكثير ؛ ويسهم ذلك في شد القارئ وتمثله لجو الرواية، ومن ذلك وصف سوق الرقيق بحلب حيث يقول الراوي: "فإذا سرادقات عظيمة مملوءة بالجواري والغلمان من بيض وسود وألوان بين ذلك شتى، وقد جلسوا على الحصر جماعات متفرقة، وقام على كل جماعة منهم الدلال الذي عهد إليه ببيعها، فيأخذ الدلال أحدهم ويوقفه على دكة منصوبة أمامه، وينادي عليه بين الذين حضروا للابتياع بكلمات مسجوعة أو منظومة في الإشادة بمحاسن المعروض للترغيب في شرائه".(١) إن هذا الوصف الجميل البارع ليشعر القارئ بأنه يشاهد السوق أمام عينيه، ويجعله أكثر ارتباطاً وانسجاماً وإحساساً بجو الرواية الذي يعكس معاناة وآلام البشر في ذلك الزمان الذي كانوا يباعون فيه ويشترون.

ويدخل ضمن جماليات الوصف المكاني مدى تعبير المكان عن الظرف الذي يحيط به، وقد وفِّق باكثير في ذلك، فعندما اجتمع حمدان بالشيخ سلامة الشوّاف شيخ العيَارين -حركة سرية محظورة- حرص السارد أن يكون هذا الاجتماع سرِّياً وبعيداً عن أعين الناس، وقد أوحى الوصف الفني الدقيق لطريقة الوصول لمكان الاجتماع بذلك حيث يقول الراوي: "فإذا بصاحب البيت يقودهما في ممر طويل ينتهي بدرج ضيق، نزل بهما فيه حتى دخل بهما إلى حجرة واسعة، تفوق في زينتها وأثاثها ورياشها كل ما رأى في الدار من قبل، ولها ثلاثة أبواب من داخلها مرخاة عليها ستائر من الحرير الأسود، رفعها عبد الرؤوف وفتح الأبواب فإذا صحن واسع في وسطه فسقية يتفجر الماء من نافورتها، ومن حولها أصص مختلفة الأحجام والأشكال، تحمل أشجار الورد والريحان والفل والياسمين وغيرها من الزهر".(٢)

أما بالنسبة للزمان فقد حافظ باكثير على رتابة الزمن الروائي، ولم يخرج عليه بالهدم والتمزيق كما في الروايات الجديدة، ومع ذلك فقد طوَّر نظرة كتاب الرواية التاريخية في التعامل مع الزمن الروائي، واعتمد على تقنيات فنية متنوعة في بنائه. ونلمح عنده تقنيات تسهم في تسريع السرد، وأخرى تعمل على تبطئته، بالإضافة إلى توظيفه لحركة الزمن الروائي ماضياً ومستقبلا.

---

(١) واإسلاماه، ص٧١

(٢) الثائر الأحمر، ص٧١

١ –تسريع السرد:

يتم ذلك حين يكون زمن القصة التاريخية كبير جداً، بحيث لا يمكن أن تحيطه صفحات الرواية بزمنها الفني، فيضطر المؤلف إلى حذف بعض الأحداث غير المهمة، والتي لا يخدم الحديث عنها العمل الروائي، ولا يؤثر عدم وجودها على رسالة ورؤية الكاتب التي يريد إيصالها إلى القارئ. ويستخدم الكاتب تقنية التلخيص أو الحذف والقفز الزماني بطريقتين هما:

أ- أن يذكر الراوي عبارات دالة تحدد مدة الحذف أو القفز الزماني.

ومن أمثلة ذلك في رواية وإسلاماه قول الراوي: "ومرت السنون سراعاً، وتوالت الأحداث، وانقضت لهما في بيت الشيخ غانم المقدسي عشرة أعوام أو تزيد نميا فيها وترعرعا، حتى بلغ قطز مبلغ الرجال، وبلغت جلنار مبلغ النساء".(١) ويبدو كذلك الحذف والقفز الزماني بكثرة في رواية الثائر الأحمر حيث: "مضى أسبوعان منذ اختفت عالية"(٢) و"انقضت شهور على حمدان وهو على حاله من التزهد والإكثار من الصلاة".(٣)

ب-القفز الزماني الذي توحي به أحداث الرواية، ولا يذكره الراوي بشكل مباشر.

ويبدو هذا القفز في رواية وإسلاماه، عندما أظهر السارد رغبة قطز في أن يبيعه سيده ابن الزعيم للصالح أيوب ملك مصر، حتى يتمكن من جهاد الصليبيين والتتار وصد خطرهم من هناك، وحتى يقترب أكثر من حبيبته جلنار، ومع ذلك فإنها لم تتعرض لكيفية بيعه أو وصوله للملك الصالح، ولم تذكر ما تعرض له من أحداث أثناء السفر، إنما تم اختصار الحكاية بقول: "كان قطز قد بيع للملك الصالح كما أراد"(٤) وأوضح من ذلك ما جاء في رواية الثائر الأحمر، حيث تختطف عالية أخت حمدان وتغادر البيت في السفر الأول، ولا يذكرها الراوي بعد ذلك حتى يفاجئنا بالحديث عنها وعن زوجها وابنتها الشابة في السفر الرابع، دون أن تتعرض الرواية للظروف التي مرت بها في تلك الفترة الكبيرة من حياتها.

---

(١) وإسلاماه، ص٨٠

(٢) الثائر الأحمر، ص٤٦

(٣) الثائر الأحمر، ص١٣٥

(٤) وإسلاماه، ص١١٦

٢ – تبطئة السرد:

ويبرز ذلك في الوقفات الوصفية للأماكن والشخصيات، بالإضافة إلى المشاهد الحوارية التي تتوافر بكثرة في روايتي وإسلاماه والثائر الأحمر، هذه الوقفات هي التي تقرب الصورة إلى المتلقي، وتشعره بأنه يرى الأماكن ويتأثر بتنوع الشخصيات واختلاف مواقفها، ولم تأت الوقفات الوصفية عند الكاتب بشكل عفوي غير مقصود، بل جاءت موحية تصور البيئة والمجتمع ونفسيات الشخصيات تصويراً دقيقاً يخدم فنية الرواية. والمشاهد الروائية تكسر حدة السرد ونمطيته، وهي تقوم بسرد حدث استغرق في الرواية زمناً قصيراً بخطاب نصي طويل، فيظهر الحوار ليعمق فكرة معينة يريدها الكاتب، ومثل ذلك الحوار الذي ورد في رواية الثائر الأحمر، حينما أراد السارد أن يؤكد على استحواذ التفكير العقلاني المادي على القرامطة، فأجرى حواراً مطولا بين عبدان والكرماني.(١)

٣ – الزمن الروائي بين الاستذكار والاستباق:

ظهرت تقنية الاستذكار أو الاسترجاع والعودة إلى الوراء عند الكاتب بكثرة، وربما كان سعي باكثير إلى التحليل النفسي لشخصياته سبباً لاستعماله هذه التقنية بوفرة في رواياته، حيث إنها تعرض للظروف التي عاشتها الشخصية في الماضي، وبقي أثرها النفسي والسلوكي في الحاضر. ومن أشكال الاستذكار الذي يظهر ثقل الزمن النفسي المرتبط بالأحداث التي عاشتها الشخصية في ماضيها، ما نراه في رواية وإسلاماه حيث يقول الراوي في وصف أثر الهزيمة على نفس السلطان جلال الدين: "ثم ذكر ما وقع لنفسه من الأحداث في الماضي القريب كيف انطوى ملكه، ودُمِّرت بلاده، وتشتت شمله وشمل ذويه، وكيف اختُطِف ابنه الوحيد وولي عهده الذي لم يبلغ الثامنة بعد، فحمل إلى طاغية التتار، وذُبِح بين يديه ذبح الشاة، وكيف عاش حتى رأى أمه الصالحة وزوجته وأخته وبنات أخواله وأعمامه يغرقن في اليم بأمره، وعلى مشهد منه، وكيف اختفت ابنته جهاد وابن أخته محمود فلم يعلم عنهما شيئاً... وهكذا قدر له أن يعيش وحيداً في هذه الدنيا، لا أهل له فيها ولا ولد، فكأنما بقي حياً ليتجرع غصص الألم والحسرة بعدهم".(٢) إن هذه النفس الحزينة الملأى بالهموم لا تتمتع بملذات الحكم والسلطة بقدر ما تعاني من قسوة ومرارة الذكريات. ومن صور الاستذكار في رواية الثائر الأحمر قول الراوي: "وما ينسى حمدان من الأشياء، فلن ينسى أنَّ والده كان أحدَ أولئك المُلاَّك الصغار الذين سقطتْ

(١) الثائر الأحمر، ص١٠٩–١١٢

(٢) وإسلاماه، ص٢١

أملاكهم في يد ذلك المالك الكبير".[١] إن هذه الذكرى تضغط على صاحبها بشكل كبير، فتثير في نفسه مشاعر الكراهية والحقد والمأساة، التي تمهد لخلق عنصر الصراع في الرواية.

ويجيد باكثير استخدام تقنية الاستباق على الرغم من قلة الاعتماد عليها مقارنة بالاستذكار، وتبدو أهمية الاستباق في كونه عنصر هام من عناصر الإثارة والتشويق التي تدفع المتلقي لمواصلة القراءة، حيث إن التمهيد للأحداث أو ذكرها قبل وقوعها لا يعني حتمية تحققها، فهي أقرب إلى الافتراض والتوقع فقد تتحقق وقد لا تتحقق. ومن أوضح الأمثلة على توظيف باكثير لهذه التقنية ما ورد في رواية وإسلاماه حيث سيطرت تقنية الاستباق على الرواية وظهرت في أكثر من موقف منها: نبوءة المنجم أول الرواية لجلال الدين بأنه سيولد في أهل بيته غلام يكون ملكاً عظيماً، ويهزم التتار هزيمة ساحقة[٢]، ورؤيا قطز للرسول –صلى الله عليه وسلم– وإخبار الرسول له بأنه سيدخل مصر وينتصر على التتار[٣]، كذلك دعاء الشيخ ابن عبد السلام بأن يجمع الله بين قطز وحبيبته جلنار، وتيقن قطز من تحقيق ذلك فقال: "الحمد لله، سألقاها.. سأتزوجها"[٤]، ثم قول بيبرس في حق قطز: "لقد فعلها صديقي والله ليكونن من قتلاي".[٥] وقد تحققت كل هذه التنبؤات والاستباقات.

٤ – الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل:

إذا كان باكثير يبدي مقاربة واقعية بين حاضر خطابه الروائي في النصف الأول من القرن العشرين، والحكاية التاريخية التي تعرضها رواية وإسلاماه، فيسقط الماضي التاريخي على الحاضر المعيش، ويطرح فكرة الجهاد الإسلامي كحل فعال للتخلص من التبعية والاستعمار، فإنه يطوِّر رؤيته في الثائر الأحمر ويتبنى نظرة تنبؤية استشرافية مستقبلية، تظهر عمق تحليله للواقع العربي والإسلامي وما يواجهه من تحديات خطيرة قبل أن تحدث، فقد استقرأ المستقبل وحذر من أثر الصراع والتنافس بين القوى العالمية وسعيها إلى بسط نفوذها وسيطرتها الفكرية على العالم الإسلامي عامة والوطن العربي خاصة، وقد حدث ذلك بالفعل حيث انتشر الفكر الاشتراكي في خمسينيات القرن المنصرم في الوطن العربي، وظهر الصراع بينه وبين التيارات

---

(١) الثائر الأحمر، ص٦

(٢) انظر، وإسلاماه، ص١٠

(٣) انظر، وإسلاماه، ص١٠٣–١٠٤

(٤) وإسلاماه، ص١٠٦

(٥) وإسلاماه، ص١٥٨

الليبرالية من جهة والإسلامية من جهة أخرى. وبالتالي فإن كاتبنا لا يكتفي بإسقاط الماضي على الحاضر فقط، بل إنه يتعدى ذلك إلى التوغل في المستقبل، ومحاولة كشف أغواره وملامحه وطرق التعامل معها.

وفي النهاية، يمكن إيجاز أبرز تحولات الرواية التاريخية عند باكثير فيما يأتي:

١- وجه باكثير الرواية التاريخية وجهة إسلامية واقعية صادقة، حيث اعتز بالتاريخ الإسلامي، وأظهر صورته الناصعة المشرِّفة، بخلاف جورجي زيدان الذي ادَّعى الصدق في روايته للتاريخ الإسلامي إلا أنه تجنب الصفحات المشرقة لهذا التاريخ، وعمل على تشويهه والإساءة إليه.
٢- كان الهدف عند محفوظ هو الحفاظ على مصر الأرض والوطن حيث جسَّد العصبية القطرية والجغرافيا الضيقة، بينما تطور هذا الهدف عند باكثير ليصبح الدفاع عن الإسلام والحفاظ عليه كدين وعقيدة في أية بقعة من بقاع الأرض، حيث ربط الفكر الإسلامي بجغرافيته الواسعة.
٣- طور عناوين رواياته التاريخية، فجعلها تعبر عن فكر الكاتب ورؤيته، وكانت قبل ذلك تعتمد على الإحالة إلى مكان تاريخي معروف، أو شخصية تاريخية بارزة.
٤- ابتدع نظام الأسفار في بناء رواية الثائر الأحمر، هذا النظام لم يستخدمه أحد من قبله.
٥- ارتبط البناء الروائي بالنص القرآني، حيث صُدِّرت رواياته التاريخية بآيات من القرآن الكريم تدل على مضمونها.
٦- الالتزام بالقيم والآداب الإسلامية في تصوير الحب العذري الطاهر العفيف، وتجنب المشاهد الغرامية المثيرة.
٧- الميل إلى أسلوب الحوار في رواياته التاريخية، مما أعطى مجالاً للتعبير عن مواقف الشخصيات المختلفة بشكل مستقل ومباشر.
٨- استخدام بعض الأساليب السردية الحديثة كالمناجاة، ولغة الهذيان والتخيلات، ولغة الرؤى والأحلام، وتقنية الرمز.
٩- استخدم تقنية التناص بشكل كبير، خاصة التناص الديني مع القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وقصص الأنبياء.
١٠- عني عناية خاصة برسم الشخصيات؛ فأحسن تهيئتها لتحمُّل دور البطولة، واهتم بتحليل نفسياتها والغوص في أعماقها، وركز على وصفها أخلاقياً، ومنحها الاستقلال الذاتي.

١١- أكد على الدور الإيجابي للعلماء المسلمين في تحقيق النهضة والحفاظ على مقدرات الأمة.

١٢- حذَّر من المؤامرات والدسائس الخبيثة التي يقوم بها اليهود لإضعاف الدول العربية والإسلامية، وتأجيج الصراع فيما بينها.

١٣- كشف عن دور المرأة الإيجابي والفعال في المجتمع المسلم من خلال بعض النماذج النسوية المشرِّفة، كما ذمَّ وقبَّح بعض النماذج السيئة التي تجمِّل الرذيلة وتنشر الفساد.

١٤- وظف المكان الروائي فنياً، فجعله معبراً عن التأثيرات النفسية والمفارقات الاجتماعية، كما اعتمد على دقة الوصف الذي منح المكان دوراً فعالاً وحيوياً وجذاباً.

١٥- جمع بين النظرة الواقعية والرؤية التنبؤية الاستشرافية للمستقبل من خلال مقاربة زمن الحكاية التاريخية مع زمن الخطاب الروائي.

الفصل الثالث

تحولات الرواية الجديدة

(مقاربة نظرية)

يرتبط مصطلح الرواية الجديدة بعدد من التحولات التي عبَّرت عن اتجاه جديد في الكتابة الروائية عالمياً وعربياً، حيث بدأ ظهورها عالمياً في النصف الثاني من القرن العشرين على يد عددٍ من الكُتّاب الفرنسيين البارزين أمثال: ميشيل بوتور، وروب جرييه، وناتالي ساروت، واستُعمِل عربياً منذ ما يزيد عن أربعين عاماً عند عدد من الروائيين المتميزين أمثال: جمال الغيطاني، وإدوار الخراط، وصنع الله إبراهيم، وإميل حبيبي.. وغيرهم، وقد "أثار هذا المصطلح تساؤلات عدة تتعلق بمفهوم الجديد".[١] الرواية الجديدة بشكل عام تشير إلى نوع من الرواية المضادة للرواية التقليدية، رواية بلا بطل ولا انفعالات، تتسم بالحضور الطاغي والبارد للأشياء.[٢] وهي "مفارقة للرواية التقليدية معنى ومبنى"[٣]، و"لعل أهم ما تستميز به الرواية الجديدة عن التقليدية، أنها تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفاً عليه في الرواية التقليدية متآلفاً اغتدى مقبولاً في تمثل الروائيين الجدد".[٤] الرواية الجديدة لا يضبطها أي مفهوم أو فلسفة كما يري شكري عزيز الماضي إذ ينطوي تحتها كل ما هو جديد، وهي أيضاً تعبير فني عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان"[٥] ف "الحداثة لم تأت رفاهية وتعقيداً للفن، وإنما جاءت استجابة لتعقيدات الحياة من حولنا، واستجابة لخبرات إنسانية متراكمة".[٦]، كما أنها تجعل السرد "منفتحاً على الرؤى والمنظورات والعالم والأشياء من منظور وعي القاص الجمالي، الذي يفسح المجال للمبنى التخييلي والتأملي بعيداً عن منظور القص الكلاسيكي".[٧] وقد انصب اهتمام كتاب الرواية الجديدة على بنية النص ف "كان همهم هو التفكيك والتفتيت وتشظي النص، وإعادة بناء الموروث وفق أنساق جديدة، وفي موضوعات تتصل ببنية فكر الأمة ودوافعها بدلالاتها ورموزها وأبعادها".[٨] وبالتالي فهي ترفض مبدأ العلية أو السببية في بناء الأحداث، ولا يعني هذا أن

---

(١) الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان (بحث)، ص١١٠

(٢) انظر، القصة والرواية والمؤلف، ص٢٣٣

(٣) أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٤

(٤) في نظرية الرواية، ص٤٨

(٥) أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٥

(٦) آفاق الأدب العربي في فلسطين، ص٢٢

(٧) رؤى الحداثة وآفاق التحولات في الخطاب الأدبي الأردني الحداثي، ص٩٩

(٨) الرواية والتجريب (بحث)، ص٨٢

الرواية الجديدة بلا بناء أو شكل، فهذا بحد ذاته ضد الفن، ولكن هذا يعني أن الرواية الجديدة لا تخضع للقوالب والأنماط الجاهزة، بل تخضع للتجربة التي تستثمر محاور الإبداع الروائي التي يمثلها كلٌّ من المؤلف والنص والقارئ.

وقد أطلق على الرواية الجديدة تسميات عدة منها: رواية اللارواية Anti Novel، والرواية التجريبية Experimental Novel، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية، والرواية الشيئية، غير أن الاسم الذائع والمنتشر هو الرواية الجديدة New Novel.(١) ومن خلال تعدد تسميات الرواية الجديدة يتضح لنا أنها لا تندرج في أفق محدد، بل إننا لا نجانب الحقيقة إذا قلنا إنها تتمرد على أي تحديد أو تقعيد، لدرجة وجود بعض التعارضات والتناقضات بين أنواعها المتعددة، فهي تنفتح على الكثير من النصوص والقراءات ولا تنغلق على رؤية واحدة أو نظام معين. ولا شك في أن لواقع الحياة الحديثة المتمثل في اهتزاز الثوابت، وتفتت القيم، وتمزق المبادئ، وتشتت الذات الفردية والجماعية، وغموض الزمن الراهن والآتي، والإحساس بالاغتراب الفكري والثقافي، وانتشار العبث والنظرة النسبية لكل شيء، أثر كبير على ظهور الرواية الجديدة بهذا الشكل الفني المتمرد والثائر على كل التقاليد الفنية السابقة.

إن الرواية الجديدة لا تناضل ضد اغتراب الإنسان عن طريق مضامينها فحسب، بل هي تناضل ضد كل العناصر الصانعة لاغتراب الإنسان عن طريق بنائها وأساليب السرد فيها أيضاً، بما تمنحه هذه الأساليب، وهذا البناء من اهتمام عالٍ بالفرد وبرؤيته الخاصة، وللحقائق بتعدد دلالاتها وانفتاحها.(٢)

عوامل ظهور الرواية الجديدة:

تعددت العوامل التي أدت إلى ظهور الرواية الجديدة، فمنها ما يرتبط بالتقدم العلمي والتكنولوجي الكبير الذي حققه الإنسان في العصر الحديث، والذي أدى إلى ظهور تقنيات فنية حديثة متأثرة بعالم السينما والتصوير التلفزيوني مما لم يكن متاحاً لدى الروائيين التقليديين، ومنها ما يتصل بتطور الفكر الإنساني خاصة بعد الحربين العالميتين اللتان سقط على إثرهما الكثير من الضحايا، مما أدى إلى سقوط المفاهيم التقليدية عن الفرد والجماعة والقيم والحياة، ومنها سطوة الفلسفات الشيوعية والاشتراكية والوجودية، وعلم نفس فرويد. ومنها ما يتعلق بالرؤى

---

(١) انظر، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٤

(٢) انظر، قراءات في الأدب والنقد، ص٢٢٠

الأدبية والنقدية الحداثية كتلك التي دعت إلى موت المؤلف وتفعيل دور القارئ كمنتج جديد للنص الروائي، بالإضافة إلى اعتبار الرواية بنية سردية قوامها اللغة ولَبِنات الألفاظ بشكل أساسي.(١)

وبالنسبة لظهور الرواية الجديدة في الوطن العربي، فلا شك في أن للمؤثرات الأجنبية والانفتاح الثقافي على العوالم الأخرى دور فاعل وكبير في انتشارها وذيوعها، إلا أن الدور الأهم يتمثل في الظروف السياسية والفكرية والاجتماعية التي مرَّت بها البلاد العربية خاصة بعد هزيمة عام ١٩٦٧ التي شكَّلت انعطافاً فكرياً حاداً وصارخاً لدى المواطن والمثقف العربي الذي كان يعاني من انتشار الظلم والفساد، مما ولد اهتزازاً في الثوابت الوطنية والتاريخية أدى إلى الشك في كل شيء، الأمر الذي انسجم مع خصائص الرواية الجديدة التي تنظر بريبة إلى كل ما هو سائد وتقليدي.

علاقة الرواية الجديدة بالواقع المعاصر:

تستمد الرواية الجديدة ألوانها وبيئتها وطبيعتها من الجو العصري، الذي يبدو قاتماً، حيث يبرز الشعور الإنساني الحاد بالقلق والتمزق والتمرد، نتيجة للتقدم العلمي والتكنولوجي السريع والمدهش الذي قدَّم المادة على الروح، والذي كان له الأثر الكبير على التعامل الإنساني والعلاقات البشرية، واستغلال الشعوب والسيطرة على مقدراتها، وانتشار حالة من الهستيريا والضياع والازدواجية المقيتة، لصالح نظم اقتصادية وسياسية واجتماعية وثقافية معينة، تحاصر العقل البشري بالكثير من الطرق والوسائل التقنية والإعلامية الحديثة؛ لتحقيق مصالحها، لقد أحدث كل هذا تغييرات غير محدودة على النفس الإنسانية، أثرت بشكل كبير على الحساسية الفنية والأدبية لدى الكاتب والقارئ على حدٍّ سواء.

وقد أطلق إدوار الخراط على هذه النقلة في الكتابة الإبداعية العربية مصطلح الحساسية الجديدة، التي نشأت بتأثير من الواقع الاجتماعي الستيني، أو -كما يرى- كرد فعل لموجة الواقعية التي غمرت الساحة الأدبية بغثاء كبير وجدوى قليلة. والحساسية الجديدة ظاهرة، كما يعتقد الخراط، لها جانبان على الأقل، الأول أنها ليست مجرد نقلة أساسية في أشكال التقنيات الفنية، والجانب الآخر يرتبط بنقلة أساسية في التطور الاجتماعي والتاريخي في مصر والعالم العربي، وهي تحمل استشرافاً لنظام قيمي جديد، لا في الفن فقط، بل على المستوى الثقافي

(١) انظر، خصائص الرواية الجديدة وملامحها (بحث)، ص٧-٨

والاجتماعي والتاريخي، وتشتمل على تيارات متعددة، مثل: تيار التغريب أو العبثية، والتيار الداخلي، وتيار استيحاء التراث، والتيار الواقعي السحري، والتيار الواقعي الجديد.(١)

لم يعد كُتّاب الرواية الجديدة يستجيبون إلى سرد حكاية، وخلق شخصيات، ووصف أخلاق وأوساط اجتماعية، فالواقع في هذه الرواية يقدم بوصفه حضوراً كلياً يمكن تلمسه كاملاً في أية ناحية من نواحيه، غير أنه ليس دائماً واقعاً مألوفاً آلياً في تتابعه المكاني والزماني، بحيث يثير اطمئناناً كاذباً لدى القارئ، بل هو واقع غامض يبعث على الحيرة والتساؤل، تتجرد فيه الأشياء والكائنات والأحداث من العلاقات المألوفة دون أن تتخذ من ذلك مظهراً شبحياً، فقد كونت الرواية الجديدة نظرة شاملة تعتمد على الصراحة والوعي الكامل للأشياء، وهي نظرة تعطي نوعاً من الامتياز لما لا يليق البوح به مهما كان قاتماً وخسيساً باعتباره الأكثر دلالة والأعمق إيحاءً.(٢)

الرواية الجديدة والمتلقي:

تهتم الرواية الجديدة بالمتلقي بدرجة عالية، بل لعل أبرز مظاهر تطورها يرتبط بعلاقاتها الوطيدة بالقارئ، إذ إنها تقدره ، وتعلي من شأنه، وتشركه في عملية السرد، وأحياناً تجعل منه شخصية يوجه لها الخطاب الروائي بأسلوب السرد المخاطب، وعلى ذلك فإن الرواية الجديدة "تستجلب قارئاً منتجاً بوسائل فنية متعددة منها: ترك نهايات الحكي مفتوحة، وعرض وجهات نظر متعددة، ورؤى متباينة يغيب معها الرأي القاطع الحاسم، وترك مساحات وهوامش دلالية يمكن أن يتمها القارئ حين يستعين على ذلك بقدراته على التخييل، ويتعمق قراءة النص في ضوء الزمان والمكان والحال الذي هو فيه".(٣) ويرى بعض النقاد أن الكتاب يحررون التخييل من المعاني المحددة؛ ليفتحوا المجال أمام المشاركة الشخصية للقارئ في القصة، ويصف آخرون القارئ بأنه خالق للمعنى، وقد يكون خلق المعنى مغامرة تعاونية يسهم فيها كل من القارئ والكاتب بنصيب، ويمكن أن تكون المقدرات الحقيقية للتفسير هي الافتراضات الأدبية والثقافية لما يتصوره الكتاب والقراء ويوجدونه.(٤) الأمر الذي يظهر عناية الرواية الجديدة بالقارئ بحيث إنها تجعل منه مؤلفاً آخر يعمل على تنظيم النص، وضبط إيقاعه. فمتلقي هذا النوع من

(١) تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)، ص ٩٣

(٢) مراجعات في الأدب المصري المعاصر، ص٢٤١

(٣) الرؤية وتعدد الأصوات في عكا والملوك (بحث)، ص١٨١

(٤) انظر، نظريات السرد الحديثة، ص٢٠٧-٢٠٨

الروايات يحتاج إلى درجة عالية من اليقظة والوعي حتى يتمكن من جمع شتاتها، والربط بين أحداثها وفق زمانها المتشظي، بالإضافة إلى فك رموزها للوقوف على رؤيتها الفنية والموضوعية.

إن الحاجة إلى الرواية الجديدة في ضوء ما تقدم تبدو فكرية نفسية أكثر منها حاجة فنية تقنية، ومع ذلك فإننا في حاجة إلى مقاربة التحولات الفنية والتقنية وغيرها التي أصابت مشكِّلات السرد في بنية الرواية الجديدة.

أولاً: التحولات على مستوى اللغة وأساليب السرد:

يتميز نص الرواية الجديدة بأنه نص لغوي في المقام الأول، يتفرد بنسقه الخاص في إيقاع التناسب بين السرد والوصف والحوار والمناجاة، وبنسيجه اللغوي البديع الساحر، الذي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية، انتقلت بموجبها الرواية الجديدة إلى رواية شعرية، همها الأول والأخير تحقيق هذه الوظيفة الجمالية دون احتفاء بالعناصر التقليدية.(١) فالرواية الجديدة صناعة لغوية بامتياز، إذ إنها تنهض على اللغة كمشكِّل أساسي للسرد، ولم يبق لها بعد أن أفقدت الشخصية الروائية بريقها الذي كان مهيمناً على الرواية التقليدية غير جمال لغتها وأناقة نسجها.(٢) "ويعلو شأن الكاتب ويعظم قدره بناءً على مدى تحكمه في لغته، وبناءً على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة التي لم تكن فيها".(٣) فالرواية الجديدة تعتمد على لغة مكثفة متعددة الدلالات، قد تغيب الأحداث، وقد تتكرر، وقد تفقد سمة التتابع والترابط، إلا أن القارئ يتقدم من خلال القراءة فقط.(٤)

سعت الرواية الجديدة إلى ترقية لغتها وأساليبها السردية، فاللغة عندها "لم تعد مجموعة من الرموز أو الدالات التقليدية التي تمارس معها آليات المنطق الأرسطي نشاطها، لتحديد الواقع والتدليل عليه عن طريق قنوات الحواس"(٥) بل أصبح للغة نظام خاص له وحدته وتماسكه واستقلاليته، ورغم ذلك "فإننا لا نستطيع أن نفصله فصلاً كاملا عن البنى التحتية التي تشكل ثقافة ووعي الكاتب، أي إننا لا نستطيع أن ندرس أو نحلل العمل الأدبي بمعزل عن القوى

(١) انظر، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة (بحث)، ص٧

(٢) انظر، في نظرية الرواية، ص١٠٠-١٠١

(٣) في نظرية الرواية، ص١٠٨

(٤) انظر، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص٥٩-٦٠

(٥) المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص ١٦٠

الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقي".[١] ويرى رولان بارت أن الخطاب الروائي ينتج الشخصيات فيتخذ منها له ظهيراً، وكأن الشخصيات هي عينات من الخطاب، وهو بذلك يساوي بين الخطاب الذي هو تركيب لغوي للنص الأدبي، وبين الشخصية التي كان يُعتقد في النقد التقليدي أنها هي كل شيء، مما يفضي إلى إيجاد عينات من الشفرات لا حدود لها، فاتخذت الشخصية في الرواية الجديدة منحاً لغوياً بحتاً، فلا يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة.[٢] وعلى ذلك فتحليل الرواية الجديدة هو تحليل لغوي بالدرجة الأولى، فالشخصيات والأحداث عبارة عن شفرات (كود) في الخطاب اللغوي للرواية الجديدة.

تقمصت الرواية الجديدة لغة الشعر الخارجة عن نمط اللغة العادية، وهي اللغة الانزياحية، والداعي إلى هذا استخدام الرواية للتقنيات الروائية الحديثة، مثل تيار الوعي والمناجاة، وهذه الأدوات تحتاج إلى لغة حميمية هامسة، لأن في خطاب الذات للذات صدق واعتراف وبوح، ولهذا أصبحت لغة تيار الوعي والمناجاة من أهم تقنيات السرد العالية، تقوم بوظيفة لغوية وسردية ذات دلالات نفسية[٣]، ولذلك وجدنا طليعة كتاب الرواية الجديدة في الوطن العربي يوظفون عدداً كبيراً من التقنيات والأشكال اللغوية مثل: اللغة الشعرية، والرمزية، والصوفية، والأسطورية، والتراثية، والعجائبية الفانتازية، والشعبية، والرسمية، والمفارقات، والسيرة الذاتية، واليوميات، والاعترافات، والكاريكاتورية الساخرة، والسينمائية.. وغير ذلك من اللغات مما فتح النص الروائي على الكثير من العوالم والقراءات.

إن أهم تحول سردي ارتبط بالرواية الجديدة هو تنوع أساليبها السردية، فإذا كانت الرواية التقليدية تعتمد السرد التتابعي في تقديم الأحداث، دون ارتداد أو التواء في الزمان، مما أدى إلى تماسك وترابط أجزاء المتن الروائي فإن الرواية الجديدة قدمت أشكالاً سردية جديدة من أهمها:

١- التداخل: وهو تناثر مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها فالحدث السابق لا يكون سبباً للاحق، إنما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تستبدل بعلاقات سردية بدل العلاقات السببية المعروفة.

٢- التوازي: يتم فيه تجزئة المادة الحكائية إلى أكثر من محور بحيث تتعاصر زمانيًا في وقوعها وتختلف في أماكن حدوثها.

---

(١) المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص ١٦٥

(٢) انظر، في نظرية الرواية، ص٨١-٨٢

(٣) انظر، آفاق الأدب العربي في فلسطين، ص ٥٨

٣- التكرار: وفيه بعض المتون لا تقدم مرة واحدة، وإنما تعتمد نظامًا يكررها أكثر من مرة، تبعًا لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، وهذا النظام يعطي للرؤية السردية مكانة في صوغ المتن؛ لاختلاف رؤية كل شخصية للأحداث نفسها.[١]

ومن أشكال السرد التي وظفتها الرواية الجديدة السرد الدائري، الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة ما، ثم تعود إليها في النهاية، وقد تبدأ الأحداث من النهاية لتعود إلى البداية. ومن أنواع السرد، أيضاً، السرد المُضمَّن، ويعني أن الرواية تتضمن قصة أو عدداً من القصص بداخلها، تحكي عن مصير شخصية، أو تفسر واقعة داخل الحكاية الأم.[٢] كما في (نهر يستحم في بحيرة) مثلاً. وهناك سرد براني الحكي، يحكي قصة لا يشارك فيها، وهناك سرد جواني الحكي يصدر عن شخصية مركزية أو عدد من الشخصيات المشاركة.[٣]

لا شك أن الرؤية السائدة اليوم في أساليب السرد في الرواية العربية الجديدة هي (الرؤية المصاحبة أو المجاورة)، وهي أكثر رُقياً وتقدماً وانسجاماً مع الخصائص الفنية والموضوعية للرواية الجديدة في مقابل الرؤية من الخلف التي تمثل بساطة وتقليدية وكلاسيكية الرواية العربية. وهي رؤية تمنح الشخصيات شراكة حقيقية في عملية السرد، وتمنح الرواية قدرة على إيهام المتلقي بحقيقة وواقعية ما يتلقى، وهو ما نلمس أمثلة له في رواية (الزيني بركات)، وروايتي (القرمطي)، و(عكا والملوك).. وغيرها.

لقد أدى تداخل الأساليب السردية وتقاطعها فيما بينها، وغناها على مستوى الكم والكيف إلى تكسير نمطية السرد وتعدد الرؤى والأصوات في الرواية الجديدة، حيث إنها لم تكتفِ باستعمال ضمير الغائب، بل استعملت الضمائر السردية بأنواعها الثلاثة الآتية:

١- ضمير الغائب:

يعد ضمير الغائب "سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السراد، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء".[٤] ويلاحظ شيوع وانتشار استخدام هذ الضمير السردي في الروايات التقليدية، حيث إنه يعد وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد

(١) انظر، المتخيل السردي، ص١٠٧-١١٢

(٢) انظر، نظريات السرد الحديثة، ص ١٧٩

(٣) تحليل الخطاب الروائي، ص٣١٠

(٤) في نظرية الرواية، ص١٥٢

فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء، دون أن يبدو تدخله صارخاً، ولا مباشراً. كما أنه يحمي المؤلف من إثم الكذب، فيجعله مجرد حاكٍ يحكي أو راوٍ ينقل للقارئ ما سمعه من أحداث فقط. بالإضافة إلى أن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السردي كل شيء[١]، وهذا يناسب الراوي العالم العارف في السرد التقليدي.

٢-ضمير المتكلم:

كثُر استعمال ضمير المتكلم في الرواية الجديدة؛ لما يرتبط به من جماليات تخدم الرؤية الفنية الجديدة وتتلاءم معها. إذ إنه يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف، ويعمل على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، والأهم أنه يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به، كما أنه يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون.[٢]

٣-ضمير المخاطب:

كان استعمال ضمير المخاطب قليلاً مقارنة بالضميرين السابقين، ومع ذلك فهو الأحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، ويرى ميشال بيطور أن ضمير المخاطب أقدر الضمائر على تمثل العالم والوعي وجعلِهما يمثُلان في الذهن معاً، وفي لحظة واحدة. ويرفض الدكتور عبد الملك مرتاض ذلك بقوله: "إن (الأنت) ليس معجزة سردية، وإنما هو مجرد ضمير بسيط كبقية الضمائر يؤدي وظيفة تبليغية عادية".[٣] ولا شك في أن استعمال الرواية الجديدة لهذا الضمير كان لأهميته في تفعيل دور القارئ، وجعله أكثر اتصالاً وتعلقاً بالحدث الروائي، وكأنه شخصية مشاركة فيه.

لقد أدى التنوع في استعمال الرواية الجديدة للضمائر المختلفة إلى ذوبان الحدود الفاصلة بينها في كثير من الأحيان، حيث ينتقل الراوي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم أو المخاطب وبالعكس، مما يؤكد حالة الامتزاج والتداخل والتشظي.

---

(١) انظر، في نظرية الرواية، ص١٥٣-١٥٤

(٢) انظر، في نظرية الرواية، ص١٥٨-١٦٠

(٣) في نظرية الرواية، ص١٦٧

سعت الرواية الجديدة إلى تحقيق الانفتاح على الخطابات السردية والبنائية والشعرية الأخرى من خلال وعي وإدراك الكاتب لأهمية التعالقات النصية في تطوير البناء الروائي، وتعميق العلاقة التفاعلية بين الشخصيات والأحداث والأماكن والأزمنة المختلفة، الأمر الذي يثري رؤية الكاتب وينميها ويجعلها أكثر واقعية، حيث "تكمن أهمية التناص بالإمساك بما هو مشترك بين النصوص من معطيات فنية وحضارية وإنسانية، يعمل على تجددها دائماً، ويضفي عليها حيوية مستمرة أبداً".(١) وقد استخدمت الرواية الجديدة الكثير من أشكال التناص مثل التناص الأدبي مع الموروث الشعري والنثري القديم والحديث، والتناص الديني مع القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة بالإضافة إلى اقتباسات من التوراة والإنجيل وبعض الرؤى الصوفية، والتناص مع التراث الإنساني الثقافي بشكل عام، علاوة على التناص مع الأغاني والأهازيج الشعبية التي تعكس مشاهد واقعية من الحياة اليومية.

ثانياً: التحولات على مستوى الحدث:

تغيَّر مفهوم الحدث في الرواية الجديدة عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية، شأنه شأن باقي العناصر السردية الأخرى، حيث يميل الروائيون الحداثيون إلى تمزيق الحبكة الروائية فلا يسيطر على الرواية التسلسل المنطقي أو التطور التدريجي المنتظم كحال الرواية التقليدية والفنية الواقعية، فقد تبدأ الرواية من النهاية، وقد ينطلق السارد من الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل، وذلك بتبنى تقنيات سردية مدمرة لخطيَّة الزمن.

إذا كانت الرواية التقليدية تقوم على مبدأ الترابط والتماسك في بناء الأحداث وتطورها، وعلاقتها بمشكِّلات السرد الأخرى من شخصيات وزمان ومكان، فإن الرواية الجديدة تقوم على التشظي والتفكك، وتهدف إلى تمزيق فلسفة الترابط بكل مستوياتها، فالسارد –على الرغم من تعدد الضمائر– يعطي لنفسه الحرية الكاملة في الانتقال بين المستويات السردية المتداخلة المتكررة المتشابكة، فلا يشعر القارئ بأن هناك منطقاً محدداً يحكم هذه الانتقالات، فالرواية تتمثل في لقطات متناثرة مبعثرة منوعة رامزة حيناً، وغامضة في أحيان أخرى.(٢) وتعتمد الرواية الجديدة على بنية السرد الفسيفسائي، حيث إن فصول الروايات الجديدة لا تعد فصولاً بالمعنى المألوف، فلا ترابط بينها ولا تسلسل، ولا سببية في بناء الأحداث أو حتمية في سلوك الشخصيات، فالفصول منداحة، ويتمتع كل منها باستقلالية كبيرة لولا الخيوط الباهتة التي تربط

---

(١) حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينات حتى عام ١٩٩٥م، ص٢٤٧

(٢) انظر، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص٥٧–٥٨

فيما بينها، مثل وحدة المكان، وتكرار أسماء الشخصيات، وقلة الأحداث الروائية، وهيمنة الوصف أو الصور الوصفية على الصور السردية، مما يؤدي إلى هيمنة السكون مقابل الحركة.(١) وبالتالي، لا تبرز الحبكة في الرواية الجديدة بصورة واضحة كما هي في الرواية التقليدية، ونجد تدرجاً بسيطاً في كل فصل، فلكل أحدوثة حبكتها الصغرى، وفي النهاية تتجمع كالفسيفساء لتبهر القارئ ببريقها ولمعانها الأخاذ.(٢) وسنعرض لبيان ذلك عملياً في روايتنا التاريخية (الزيني بركات– والقرمطي وعكا والملوك).

تسيطر على بنية الأحداث في الرواية الجديدة الرؤية الدرامية، إذ إنها "تقترب في الكثير من خصائصها الفنية من التراجيديا الشعرية، والفرق الأساسي بين الرواية الدرامية الجديدة والرواية الاجتماعية القديمة –كثلاثية محفوظ مثلاً– أن الفعل لا الحادثة هو أساس هذه الرواية".(٣)

لقد عبرت الرؤية الدرامية عن نفسها في الرواية العربية الجديدة، بطرق وأساليب عديدة، أبرزها شيوع الرؤية الداخلية الذاتية، واستخدام ضمير المتكلم في سرد الأحداث، بالإضافة إلى استخدام الرؤية الذاتية إلى جانب الموضوعية؛ لتحقيق الرواية ذات الأصول المتعددة، إذ يعمد معظم كتاب الرواية اليوم إلى رؤية الأحداث من منظورات وزوايا مختلفة، بل ومتناقضة أحياناً(٤) مما يعزز دينامية الأحداث ودراميتها، ويفعِّل دور القارئ في العملية الإبداعية.

الحدث في الرواية الجديدة يتسم بالغموض والتعقيد والدرامية، ويقوم على التفكك والتشويش، والصراع مع الواقع، مما يجعل الأحداث في الرواية الجديدة تكتسي الطابع الفكري والفلسفي التأملي، وهذا لا يعني أن الرواية الجديدة تخلو من الأحداث التاريخية والاجتماعية، فلو بحثنا في مظان الرواية الجديدة ذات الاتجاه الفكري أو الفلسفي، لوجدناها تعالج قضايا المجتمع واهتماماته بأسلوب مغاير لما جاءت به معالجة الروايات التقليدية، إذ تضفي طابعاً رمزياً غامضاً يحتاج إلى التأويل وإعادة النظر والقراءة المعمقة للوصول إلى الهدف المنشود من وراء هذه الأعمال السردية.

---

(١) انظر، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص٨٣

(٢) آفاق الأدب العربي في فلسطين، ص٥٦

(٣) قراءات في الأدب والنقد، ص٢٠٢

(٤) انظر، قراءات في الأدب والنقد، ص٢٠٦

ثالثاً: التحولات على مستوى الشخصية وتقنيات السرد:

إذا كانت الرواية التقليدية تعتني كثيراً بالملامح الخارجية للشخصية الروائية، وتبالغ في الاهتمام بها والتعظيم من شأنها؛ لإيهام القارئ بواقعيتها في الحياة، فإن الرواية الجديدة لا تهتم كثيراً بتقديم شخصية كاملة على طريقة الرواية التقليدية والواقعية، بل إنها عملت على تقزيم هذه الشخصية، وتحجيمها، والتقليل من شأنها، حيث "إن بناء الشخصية في الرواية الجديدة منعدم أو كالمنعدم؛ بحيث تذوب ملامح الشخصية بين مجاهل النص الذي تكتنفه ضبابية كثيفة".(١) فالإنسان في الرواية الجديدة فردي، ثوري، وجودي، متمرد، عبثي، فوضوي لا تحكمه التقاليد ولا المعايير ولا القوانين، الرواية فكرة أو قضية.

والشخصية في الرواية الجديدة كائن ورقي، لم يحصل على تلك الأهمية التي حصل عليها في الرواية التقليدية، بحيث لا تشكل الشخصية في الرواية الجديدة "إلا عنصراً من العناصر الشكلية والتقنية معاً للغة الروائية، مثلها في ذلك مثل الوصف والسرد والمناجاة الذاتية، والحوار، والتعامل مع الحيز والزمن".(٢) وبالتالي، فإن الشخصية الروائية لا تحلل الرواية الجديدة ولا تكشف مضمونها، فلم تعد البطولة الفردية واردة في النصوص الروائية الجديدة، بل هي رواية بلا بطل، رواية لغة وفكرة بالدرجة الأولى.

يرى د. عبد الملك مرتاض أن الشخصية على ورقيتها في العمل السردي تمثل أهمية قصوى في هذا الجنس الأدبي. ذلك أن اللغة مشتركة بين جميع الأجناس الأدبية، فهي على أساسيتها توجد في كل أجناس الأدب، فالشخصية هي الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى. إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصف معظم المناظر، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تثير الصراع، وهي التي تعمر المكان، وهي التي تتعامل مع الزمن فتمنحه معنىً جديداً.. فلا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية في حال غيابها.(٣) ولكن ذلك لا ينفي تطور تعامل كتاب الرواية مع الشخصية منذ نشأة هذا الفن، حيث مرَّت الشخصية الروائية بثلاث مراحل تتمثل المرحلة الأولى في مرحلة النشأة التي تم فيها تعظيم الشخصية،

(١) في نظرية الرواية، ص٦٣

(٢) في نظرية الرواية، ص٣٧

(٣) انظر، في نظرية الرواية، ص٤٨

وتلتها المرحلة الثانية بعد الحرب العالمية الأولى حيث برز الشك في قيمة الشخصية الروائية ومدى تمثيلها للواقع، أما المرحلة الأخيرة فقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وتم فيها تقزيم الشخصية الروائية وتمزيقها في الرواية الجديدة التي رأت أن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكِّلات السردية الأخرى.

أما كيفية تقديم الشخصية على مسرح الأحداث في الرواية فهي تكون بأربع طرق:[١]

١- بوساطة نفسها.

٢- بوساطة شخصية أخرى.

٣- بوساطة راوٍ يكون موضعه خارج القصة.

٤- بوساطة الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى والراوي.

وهذه الطرق تمنح الكاتب مرونة في التعبير، وفي اختيار الطريقة المناسبة في التعامل مع الشخصيات.

وحول علاقة السارد بالشخصية الروائية، فقد أجرت الرواية الجديدة عدداً من التحولات السردية التي عززت دور الشخصية في مقابل هيمنة الراوي أو السارد كلي المعرفة، حيث برزت ديموقراطية الراوي، وتم إشراك الشخصيات في عملية السرد، ولذلك قام تزفيتان تودوروف ببيان علاقة السارد مع الشخصيات الروائية وفق الآتي:

١- **السارد > الشخصية (الرؤية من الخلف):** وهذه الصيغة هي التي يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان، ويكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، فهو يرى ما يجري خلف الجدران، وفي داخل عقول الشخصيات.

٢- **السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع):** وقد ظهر هذا الشكل في الأدب في العصر الحديث، ومعرفة السارد هنا تتساوى مع معرفة الشخصية الروائية.

٣- **السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج):** وتكون معرفة السارد أقل مما تعرفه الشخصيات الروائية، وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه.[٢]

---

(١) عالم الرواية، ص١٥٨

(٢) طرائق تحليل السرد الأدبي (بحث مقولات السرد الأدبي)، ص ٥٨- ٥٩

وتهتم الرواية الجديدة ببناء الملامح الداخلية لشخصياتها الروائية أكثر من الملامح الخارجية أو الجسدية، فتعمل على كشف جوانبها النفسية، وتتعمق فيها، وتتعرف على بواطنها ونزعاتها الحقيقية وتناقضاتها الفكرية، باستخدام عدد من التقنيات، مثل:

١ –تيار الوعي:

شكَّل تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، وهو من أهم طرقها وأساليبها الفنية، استعمله لأول مرة عالم النفس الأمريكي وليم جيمس وعرَّفه بأنه جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء[١] و"رواية تيار الوعي هي محاولة لتقديم داخلية الشخصية على الورق، ككل فن روائي، والاقتراب قدر المستطاع إلى محاكاة هذه الداخلية اعتمادًا على ما نعرفه من علم النفس الحديث، وربما أحيانًا اعتمادًا على كشوفات علم النفس الحديث، وتأثرًا بمفاهيمه".[٢] وقد عرَّف لورنس بولنج تيار الوعي بأنه: "طريقة السرد التي بواسطتها يحاول المؤلف أن يعطي اقتباساً مباشراً من العقل، لا من منطقة اللغة فقط، ولكن من الوعي كله".[٣]

يعد المونولوج الداخلي من أهم أساليب تيار الوعي، ويقصد به حديث الإنسان مع نفسه، أو هو ذلك النوع من الحوار الذي يدور في داخل النفس الإنسانية، وقد ميَّز روبرت همفري بين نوعين، أولهما المونولوج المباشر والآخر المونولوج غير المباشر. المونولوج المباشر هو: "ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعًا. وهو يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة، أي إنه يوجد في غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية، فهو موجود فحسب بإرشاداته المتمثلة في عبارات (قال كذا) و(فكر على النحو الفلاني) كما أنه موجود بتعليقاته الإيضاحية".[٤] أما المونولوج غير المباشر فإنه "يعطي إحساسًا بحضور المؤلف المستمر، في حين يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح، وفي النوع المباشر منه يستخدم ضمير المتكلم، بينما يستخدم ضمير الغائب أو المخاطب في غير المباشر منه".[٥] وبكل الأحوال فقد استخدمت المونولوجات الداخلية في الرواية الجديدة للتعبير عن معاناة الشخصيات الروائية، وتعريف القارئ ببواطنها وأعماقها النفسية، وما يدور فيها من تأملات وأفكار وآمال وأحزان دون تدخل

---

(١) تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص ٩

(٢) تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص١١

(٣) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ص١٧

(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٦٠

(٥) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٦٦

من المؤلف أو السارد. ويعد الكاتب الإنجليزي جيمس جويس من كبار الرواد في رواية تيار الوعي، خاصة في رواية (يوليسيس) Ulyesses، ومن أوائل الروايات العربية التي استخدمت تيار الوعي (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ التي رصد فيها الحياة الداخلية لشخصية (سعيد مهران) البطل الرئيس في الرواية، بعد أن اكتشف خيانة أقرب الناس، وتنكرهم له إبان خروجه من السجن. وتعد رواية (ما تبقى لكم) للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني من الروايات الأولى الكاملة لتيار الوعي.

٢ – أساليب اللاوعي (الأحلام والكوابيس والهذيان):

ترتبط أساليب اللاوعي بالعقل الباطن واللاشعور، وهي تعمل على استكناه باطن الإنسان للتعرف على حقيقة مشاعره، وقد استعملت الرواية الجديدة أساليب اللاوعي، ومن أبرزها الأحلام، والكوابيس، والهذيان. وقد أكثرت الرواية الجديدة من استعمال هذه التقنيات السردية، كونها تكشف بوضوح عن بواطن الشخصيات الروائية وهواجسها وطرائق تفكيرها، كما أنها تعبر عن الرغبات المكبوتة بداخل الشخصيات، وقد يحقق الإنسان في الحلم ما يعجز عن تحقيقه على أرض الواقع، والحلم يعبر عن تصدع وعي الشخصية. وإذا كانت الأحلام تكشف أحياناً عن آمال وطموحات الشخصية في مستقبل أفضل من واقعها المعيش، فإن الكوابيس وحالات الهذيان تكشف في الغالب عن انهيارات الشخصيات، ومعاناتها التي تفصلها عن واقعها، ومن الروايات الجديدة التي كثر فيها استخدام هذه التقنيات في الكشف عن نوازع الشخصيات ومعانتها وآمالها رواية (ثلاثية غرناطة) لرضوى عاشور التي تصور معاناة المسلمين في ظل حكم الأسبان، بعد انتهاء الخلافة الإسلامية في بلاد الأندلس.

٣ – تقنية المفارقات:

استخدمت الرواية الجديدة تقنية المفارقات بشكل كبير في تقديم شخصياتها الروائية، من خلال إظهار التناقضات التي تكتنف سلوك شخصيات بعينها، فالشخصية في الرواية الجديدة ليست شخصية مثالية، وليست شخصية كاملة، والشخصيات ذات الصفات المطلقة ترتبط بالرواية التقليدية، التي تقسم الشخصيات إلى خير مطلق أو شر مطلق، وهذا تقسيم غير منطقي، فالشخصية الإنسانية من طبيعتها الاختلاف والتغير والتطور، بحيث تظهر فيها الكثير من المفارقات أو التناقضات، وهذا ما تسعى الرواية الجديدة إلى إبرازه. "والمفارقة في الأدب قديمة قدم الأدب نفسه، وإن اتخذ المصطلح معاني متعددة وعرضت ماهيتها ووظيفتها بصيغ وعبارات مختلفة. فـ (الانقلاب) الذي تحدث عنه أرسطو نوع من أنواع المفارقات. و(الفجوة)،

و(الشعرية)، وحتى (الأدبية) التي قال جاكبسون تنطوي على مبدأ التضاد والتنافر والتوازي والتجاور وعد التوقع. أما كلينث بروكس فيرى أن المفارقة هي جوهر الأدب. فما يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً هو المفارقة. وتتجلى قوة المفارقة وتأثيرها من خلال وظيفتها الأساسية المتمثلة في إعادة التوازن إلى الحياة".(١) وتتوافر هذه التقنية بشكل كبير في رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني خاصة في تقديمه لشخصية الزيني بركات، وفي رواية (نهر يستحم في بحيرة).

٤ – **تقسيط المعلومات:**

تخالف الرواية الجديدة من خلال استعمالها لهذه التقنية السردية الحديثة ما اعتاد عليه كتاب الرواية التقليدية الذين كانوا يقدمون شخصياتهم الروائية إلى القارئ بشكل كامل (بدنياً ونفسياً ومعرفياً)، حيث تعمل الرواية الجديدة على إعطاء معلومات مجزأة ومقسطة عن الشخصية الروائية؛ بهدف تمزيق وتدمير هذه الشخصية، وإثارة نوع من الجاذبية والتشويق، تربط القارئ بالعمل الفني، وتجعله يستمر في القراءة باحثاً عن أسرار الشخصية وصفاتها التي لم تكتمل بعد أمام عينيه. وقد اتكأ كتاب الرواية الجديدة على هذه التقنية في تقديم شخصياتهم الروائية، نلاحظ ذلك بشكل كبير في تقديم جمال الغيطاني لشخصية الزيني بركات، وتقديم أحمد رفيق عوض لكل من الخليفة المقتدر، وأبي طاهر القرمطي في رواية (القرمطي).

٥ – **السيرة والوصية والشهادة:**

دخلت كلٌ من تقنية السيرة والوصية والشهادة ضمن النسيج الفني للرواية الجديدة؛ نتيجة لتبني الرواية الجديدة لرؤية تعدد الأجناس وتداخلها بما يخدم رؤية الفنان ورسالته الروائية. والسيرة في الرواية تقدم بضمير المتكلم، وقد تكون السيرة ذاتية أو تمتزج مع ذاتية المؤلف كما في رواية نهر يستحم في بحير ليحي يخلف، وقد تكون محاكاة لسيرة غيرية، يسعى الكاتب إلى إنطاق الشخصية الروائية داخل الرواية، وقد تكون السيرة جماعية (نحن)، والسيرة بشكل عام وسيلة لمعرفة الذات والتعمق فيها.

أما بالنسبة للوصية، فقد وظفتها الرواية الجديدة لأهميتها في السرد، إذ إن لها بعداً دلالياً، وجمالياً، يوهم القارئ بواقعية الخطاب وتاريخيته، ويكسبه مصداقية عالية، لأن الوصية تكون عادة من الآباء للأبناء، أو القادة للجند. والسيرة والوصية تجليان الخصائص النفسية

---

(١) أنماط الرواية العربية الجديدة، ص٢٤

للشخصيات الروائية من خلال التعرف على ماضيها، والعوامل التي شكلت سلوكها، ودوافعها واتجاهاتها المختلفة، وهذا ينسجم مع رؤية الرواية الجديدة التي تهتم ببيان النواحي النفسية. وتبرز تقنية الوصية في روايات أحمد رفيق عوض، من خلال شخصية أبي طاهر القرمطي وهو يسترجع وصايا والده في رواية (القرمطي)، وشخصية عمر الزين وهو يسترجع وصية والده له وهو ذاهب للعمل مع الصليبيين في رواية (عكا والملوك).

تتعرض تقنية الشهادة لذكر بعض أقوال ومواقف الشخصيات المشاركة في الأحداث، أو الشخصيات الأخرى المراقبة لها، وهذه التقنية تؤكد رؤية الرواية الجديدة في تعددية الرؤى والأصوات داخل الرواية، بحيث لا ينفرد بروي الأحداث سارد واحد، بل أكثر من سارد، ومن زوايا مختلفة، وبالتالي يتقدم السرد من خلال تعدد الأصوات الروائية، الأمر الذي يتوافق مع ديموقراطية الراوي. نلمس هذه التقنية بشكل واضح في تقديم أحمد رفيق عوض لشخصية الخليفة المقتدر في (القرمطي)، وتقديمه لشخصية صلاح الدين الأيوبي في (عكا والملوك).

٦ – الغموض (أسطرة الشخصية):

أضفت الرواية الجديدة على بعض شخصياتها بعداً أسطورياً عجائبياً يتسم بالغموض، حيث يمارس السرد دوره في تعمية الشخصية الروائية بعدة طرق، مثل عدم الكشف عن أصول الشخصية، ومصادر قوتها، بالإضافة إلى عدم تقديم أي شيء يكشف عن حقيقة الشخصية وأعماقها النفسية، كما يتم إلحاق بعض صفات العظمة إلى هذه الشخصيات، مثل قوة حضورها، وعِظَم هيبتها، ونظراتها المؤثرة في حدتها وخشوعها، وعمق صوتها. وهذا النمط من الشخصيات لا يظهر بشكل مباشر في الرواية، بل من خلال أحاديث الآخرين عنه، ثم إن السارد يضفي عليها هالة من الضبابية تعزز غموضها وأسطرتها. ويرى الباحث أن هذا النوع من الشخصيات يثير القارئ ويجعله متحفزاً لمعرفة معالم الشخصية التي يقدمها الكاتب، كما أن هذا النوع من الشخصيات ينسجم مع بنية الرواية الجديدة التي تعتمد على التشظي، ولابد أن يرتبط بفكرة الرواية ورؤيتها، بالإضافة إلى أنها تفتح الشخصيات على كثير من الرموز الواقعية، فالشخصيات غير محددة المعالم، بمعنى أنها منفتحة على الكثير من القراءات والتفسيرات. وخير مثال لهذه الشخصية الروائية شخصية الزيني بركات التي صورها جمال الغيطاني في روايته، وشخصية راشد بن سنان التي ذكرها أحمد رفيق عوض في (عكا والملوك).

رابعاً: التحولات على مستوى الحيِّز أو المكان:

شكَّل المكان أو الحيِّز الروائي أحد أهم أعمدة البناء الفني للرواية الجديدة، إذ تنظر إليه على أنه عنصر مشارك وأساسي وفعال في عملية الخلق الإبداعي للعمل الروائي، فلم يعد مكاناً جغرافياً أو بعداً نمطياً واقعياً تقع فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخوص فحسب، بل تعدى ذلك ليعبِّر عن الفضاء الروائي بدلالاته الكثيرة والمتنوعة، مع إعطاء الرؤية النفسية الدور الأكبر في تشييد المكان وبناء دلالاته، حيث تنبع شعرية المكان من "خصوصية التجربة الذاتية للمبدع وإمكانية تداخلها مع المتخيل السردي".(١)

"يعد المكان عنصراً فاعلاً في البناء القصصي وليس زائداً، يتخذ أشكالاً تحتوي مضامين عديدة من خلال انعكاسه على عناصر العمل القصصي الأخرى"(٢) وعلى هذا الأساس فإن سبر أغوار المكان في الرواية الجديدة لا يتم إلا بالنظر إلى علاقته مع غيره من عناصر العمل الروائي، علاقته بسير الأحداث، وبالشخصيات، وبالزمن الروائي، وباللغة وأشكال السرد، بالإضافة إلى علاقته بالقارئ ومدى ارتباطه بالواقع، فإن علاقته مع كل هذه العناصر هي التي تحدد وظائفه وتبرز دلالاته. ومن الجدير بالذكر أن "المكان في مظاهره الخارجية لم يتغير كثيراً في الرواية الجديدة، إنما الذي تغير هو طريقة النظر لهذ المكان، وكيفية إشراكه في صلب النسيج الروائي".(٣)

قلما وجدنا أحداً من كتاب الرواية الجديدة يُعنى بتصوير ملامح الحيِّز أو المكان الروائي فـ"الحيز في الكتابات الروائية الجديدة تقع عليه التعمية بحيث لا يُقدَّم إلى المتلقي تقديماً واضحاً شاملاً"(٤)، وهو يعبر عن رؤية الكاتب التي يرغب في إيصالها إلى المتلقي من خلال تداخله وامتزاجه وتقاطعه مع مشكِّلات السرد الأخرى من لغة وزمان وشخصيات وأحداث، التي تشكل مجتمعة بنية العمل الروائي، فلابد للحدث الروائي من مكان ينمو فيه ويتطور، كما أن العلاقة بين الزمان والمكان علاقة وجودية، فلا زمان دون مكان، ولا حركة للمكان دون زمان، ولا تتشكل ملامح الشخصيات إلا في ظل مكان تتحرك فيه، كل ذلك يجعل المكان أكثر حيوية

---

(١) جماليات الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (بحث)، ص٦٠

(٢) جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص٣١

(٣) انظر، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان (بحث)، ص١٤٥-١٤٦

(٤) في نظرية الرواية، ص١٣٨

وفاعلية، بحيث تتجلى من خلاله قدرة الكاتب على التخييل والخلق والإبداع لأماكن روائية عميقة الإيحاء والدلالة.

تطورت الدراسات النقدية العربية في تناولها للمكان الروائي كمشكِّل أساسي للسرد، وارتبط هذا التطور بتطور استعمال الروائيين للمكان الروائي، ففي نقد الرواية التقليدية لم يحظ المكان الروائي بالأهمية الكبيرة التي حصل عليها في النقد الحديث والمعاصر الذي تعرض لدراسة هذا المشكِّل السردي بعناية في محاولة للتعرف على أبعاده ودلالاته وأشكاله المتنوعة. وقد تأثرت الدراسات النقدية العربية في البداية بالدراسات الغربية خاصة كتاب (جماليات السرد) لغاستون باشلار حيث فرَّق بين المكان المألوف والمكان غير المألوف أو البغيض، وبعد ذلك تطور الحديث عن المكان ليتم بيان علاقة المكان بالزمان الروائي، فظهر مصطلح (الزمكان)، ثم اتسع المصطلح مع تطور الدراسات النقدية ليطلق عليه بعض النقاد (الحيِّز) وبعضهم الآخر (الفضاء) على أساس اتساع وشمول هذا المصطلح الذي يظهر أثر المكان على جميع مشكِّلات السرد.(١)

يعرَّف المكان الروائي بأنه: "المكان اللفظي المتخيل داخل الرواية، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعًا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته".(٢) أما المكان الطبيعي فهو: "المكان الحقيقي في الواقع الخارجي المحسوس".(٣) فالمكان في الرواية الجديدة لفظي متخيل، يحيل إلى نفسه، وما محاولات الروائيين تسميته باسم حقيقي إلا لإيهام القارئ بمصداقية الحوادث وواقعيتها.

وقد صنف غاستون باشلار المكان الروائي، فتحدث عن المكان الأليف، وهو البيت الذى يوجد فيه الإنسان، ثم تحدث عن المكان المتناهي في الصغر والمكان المتناهي في الكبر، وأكد أنهما ليسا متضادين كما يظن البعض، ففي الحالتين يجب ألا نناقش الصغير والكبير بما هو عليه موضوعياً، بل على أساس كونهما قطبين لإسقاط الصور، كما أكد أن الإحساس بهما يوجد في داخلنا وليس بالضرورة بشيء في الخارج.(٤)

---

(١) انظر، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر (بحث)، ص١٢٤-١٢٥

(٢) بناء الرواية العربية السورية، ص٤١٢

(٣) بناء الرواية العربية السورية، ص٤١٢

(٤) جماليات المكان، ص٣٣

تفنن الكُتاب في تقسيمات المكان، فقد ميّز غالب هلسا بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به، وهي المكان المجازي كما في رواية الفعل المحض بحيث يشكل إطاراً لأحداث الرواية فحسب. والمكان الهندسي، وعنى به المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد، وأخيراً المكان المعادي مثل مكان الغربة أو المنفى.(١)

وقسم حسن بحراوي المكان الروائي وفق ثلاثة مفاهيم، وهى (التقاطب) وتعنى وجود قطبين متعارضين في المكان كالإقامة والانتقال، ومفهوم (التراتب) الذى يتوزع فيه الفضاء إلى عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدأ تراتبي معقد، والمفهوم الأخير الذى اعتمده هو (الرؤية) وهو يمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان، وتحيطنا علماً بالكيفية التي ندرك بها أبعاده وصفاته.(٢) والأهم من هذه التقسيمات في نظرنا هو الوقوف على دلالات وجماليات المكان أو الحيِّز في الرواية وعلاقته مع مشكِّلات السرد الأخرى.

لا تظهر جماليات المكان الروائي وشعريته إلا من خلال علاقته بالشخصيات الإنسانية؛ لأن المكان بدون الإنسان يكون جامداً لا حياة فيه ولا روح، وبناءً على ذلك، يمثل المكان حاضنة للوجود الإنساني، فتقوم بينه وبين الإنسان عدد من العلاقات والارتباطات المتبادلة مع مرور الزمن، ويظهر الدور الفاعل للمكان في التأثير على طبائع وأمزجة وسلوكيات الأشخاص الذي يعيشون فيه، كما يظهر أثره في تطور الأحداث، وهو يبرز كشخصية اعتبارية حية فاعلة ومؤثرة في إبداع عدد مبدعي الرواية العربية الجديدة.

والمكان في الرواية الجديدة أكبر من كونه حيزاً، أو إطاراً تدور فيه الأحداث، إنه: "كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"(٣) غير أنه ليس مكاناً واقعياً أو حقيقياً حتى وإن قارب الواقع والحقيقة، بل إنه مكان شعري خيالي، حيث إن الرواية الجديدة تسعى إلى تفتيت المكان الواقعي الثقافي، وإنتاجه بصورة جديدة مغايرة تتحقق من خلالها الوظيفة الشعرية الجمالية التي تعبر عن رؤية الكاتب الفنية والموضوعية.

---

(١) انظر، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر (بحث)، ص١٢٦

(٢) انظر، بنية الشكل الروائى، ص٤١-٤٢

(٣) جماليات المكان، ص٣٦

طرائق تقديم المكان الروائي:

١- الوصف:

وهو في حد ذاته لا يشكل غاية فنية في الرواية الجديدة، ولا يهدف إلى تصوير مكان واقعي، إنما هو وسيلة لخلق الفضاء الروائي بشعريته وجماليته التي تخدم رؤية الرواية ورسالتها، ولا يتم ذلك إلا من خلال بيان حركة الشخصيات في المكان، وتفاعلها معه، كما لا يتحقق إلا من خلال تعدد الأمكنة وقيام علاقات متواشجة فيما بينها، مما يسهم في تطور الأحداث بشكل ينسجم مع البناء الفني العام للرواية. ووصف الأماكن في الرواية الجديدة يعبر عن رؤية الإنسان ووجهة نظره المتعلقة بالمكان، وهو بذلك يحيل إلى مكان فني خيالي لا واقعي موضوعي. وقد حددت سيزا قاسم ثلاث وظائف رئيسة للوصف المكاني هي:"الوظيفة الزخرفية التي قد تحمل المعاني والدلالات، والوظيفة التفسيرية التي تكشف عن حياة الشخصية النفسية، وتشير إلى مزاجها وطبعها من خلال وصف مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس، أما الوظيفة الثالثة فهي للإيهام بالواقع، ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال".(١)

٢- استخدام الصور الفنية:

تعمل الرواية الجديدة على توظيف الصورة الفنية كمظهر لبيان جماليات المكان الروائي من منطلق لغوي، حيث يعتمد الروائي على قدراته الإبداعية في خلق أماكنه الخاصة، فيتكأ بشكل كبير على الصورة الفنية التي تكون نتاجاً لفاعلية الخيال. ولا يعني ذلك نقل العالم الخارجي وتصويره كما هو، بل يعني إعادة صياغته وتشكيله؛ للكشف عن علاقاته الكامنة، وخصائصه العميقة، والجمع بين عناصره المتباعدة، وإبراز دلالات جديدة غير مألوفة ترتبط بالوجدان والمشاعر الإنسانية أكثر مما ترتبط بالعناصر الفيزيائية الحسية للمكان. وبالتالي، فإن التصوير اللغوي إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية لكونه صورة فنية. حيث "تتمثل أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه. هناك معنى مجرد، اكتمل في غيبة من الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه، فتحدث فيه تأثيراً متميزاً، وخصوصية لافتة".(٢) ويرى الباحث أن حرص الروائي على خلق أماكنه

---

(١) بناء الرواية، ص٨١

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٣٢٧-٣٢٨

الروائية بصور فنية جديدة يفتح النص على عدد من التفسيرات والقراءات التي يحقق من خلالها رؤيته الفكرية، وأيديولوجيته الخاصة في فهم الحياة.

٣ – توظيف الرمز:

اعتمدت الرواية الجديدة كونها بنية لغوية موحية ومكثفة على الرمز بدرجة كبيرة، والحيز المكاني من أهم المشكِّلات السردية التي وظفت الرمز الفني في توسيع دلالاتها لتصبح أكثر رقياً وانفتاحاً، وأكثر تأثيراً في المتلقي بتعدد قراءاتها، مما أعطى للحيز المكاني أهمية بالغة فارق بها طبيعة المكان في الرواية التقليدية الذي كان يقوم على الدلالة الجغرافية المباشرة كإطار للأحداث فقط لا غير. فكلمات مثل: (القمر، الأفعى، الأرض، الماء، النار) حال توظيفها داخل النص الروائي، ومن خلال ربطها بدلالات في أصولها المرجعية الأسطورية والدينية والشعبية والتاريخية، تكتسب دلالات مزدوجة مثل البداية والنهاية، الحياة والموت، وهي دلالات مغايرة للدلالات المباشرة لهذه الكلمات. وكلمة (الصحراء) تشير في دلالتها المباشرة إلى مكان بعينه، إلا أنها في سياق النص الروائي قد تحمل دلالة رمزية هي الحرية. ذلك أن الصحراء لا تخضع لسلطة أحد، ولا يملكها أحد، وتكون الدولة وحاكمها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها. كما أن (تحليق الطير في السماء) يمكن تفسيره على أنه رمز للحرية والأنا الأعلى بما تنطوي عليه من مثالية وأهداف نبيلة، و(السماء) في حد ذاتها يمكن أن تكون رمزاً للاعتلاء والصعود الروحي والقوة والخلود. ذلك أن السماء تعد في كثير من المعتقدات الشعبية مقرا للآلهة. ويمكن أن ترمز (الشمس) إلى الحياة والقوة والخير وكل ما هو طيب، كما أنها قد ترمز إلى التسامي والعقل والإيمان.[(١)] وبالإضافة إلى ذلك، تستعمل الرواية الجديدة الكثير من العناصر المرتبطة بالمكان أو الحيز الروائي كرموز فنية، مثل أسماء الأماكن التي تحيل إلى معنى معين، والألوان بدلالاتها المختلفة. وعلى ذلك فالمكان في الرواية الجديدة ينفتح على مجموعة من الدلالات الثقافية والنفسية والاجتماعية والسياسية، والتي ترتبط في الغالب بالسياقات التي تُقرأ فيها، وبقدرات القارئ الذي يقوم بعملية القراءة، والذي يسعى إلى الكشف عن أعماق المكان ودلالاته المتعددة.

٤ – المفارقة:

اعتمدت الرواية الجديدة على تقنية المفارقة في بنائها الفني لأماكنها الروائية، حيث يظهر التنافر والتقابل بين بعض الأماكن، كما تتضح اختلاف نظرة الشخصيات الروائية وتباين رؤاهم

---

(١) انظر، أهمية المكان في النص الروائي(بحث) http://www.nizwa.com/

الفكرية تجاه أماكن معينة. وقد وظفت الرواية الجديدة بعض الأماكن والأحياز الروائية التي يظهر التقابل فيما بينها، مثل التقابل بين أماكن الأغنياء وأماكن الفقراء، مما يعطي الأماكن بعداً اجتماعياً واقتصادياً، كذلك المقابلة بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة، بالإضافة إلى المقابلة بين الأماكن الأليفة والأماكن البغيضة واختلاف مواقف الشخصيات من هذه الأماكن مما يمنح المكان بعداً نفسياً مؤثراً.

كذلك تظهر المفارقة في الرواية الجديدة في التعامل مع الأماكن المقدسة، حيث يتم تصوير المكان المقدس كفضاء للحياة اليومية، فهو لا يمثل مكاناً للقداسة فقط، بل يكتسب صفات جديدة تمليها طبيعة الحياة اليومية، فالحرم المكي –مثلاً– لا يمثل بالنسبة إلى الساكنين بجواره مكاناً للقداسة والعبادة فقط، إنما يشكل مصدر رزق لكثير من الناس[١]، وهنا تبرز المفارقة بين نظرة زائر المكان بغرض العبادة، ونظرة المقيم في المكان المقدس الذي لا ينظر إليه من منظور ديني فحسب بل يستثمره لأغراض حياتية. كذلك تظهر المفارقة بين نظرة المسلمين للحرم المكي، وبين نظرة القرامطة له في رواية (القرمطي) لأحمد رفيق عوض.

وقد توظف المفارقة المكانية أحياناً للتعبير عن حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان في وطنه، فتظهر في رواية (نهر يستحم في البحيرة) للكاتب الفلسطيني يحي يخلف رؤية المؤلف التي يؤكد فيها رفضه لنتاج أوسلو حيث يقول في رواية: "أنا العائد أقف ضائعاً في شارعٍ من شوارع وطني، أشعر بالغربة والوحدة، أشعر بالرغبة في البكاء".[٢] كما تتمثل المفارقة في بعض الروايات في المفارقة بين اسم المكان وواقعه في الخطاب الروائي، فمدينة (القاهرة) –مثلاً– في رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني برزت كمدينة مهزومة داخلياً وخارجياً، مع أن الاسم يوحي بخلاف ذلك.

٥– إعلاء سلطة المكان والتعمق فيه:

تعمل الرواية الجديدة على إعلاء سلطة المكان، وهي لا تنشغل بالبعد الجغرافي للمكان بقدر ما تنشغل بإحالاته ومرجعياته وما يمكن أن يثيره في بناء الرواية. فـ "جماليات المكان ليس بالأشياء ذات الطبيعة الكتلية، وإنما بما يصدره من روائح وأصوات دالة على حياة كائناته"[٣] حيث تبرز سطوة المكان من خلال نسبة الشخصيات إليه، ومن خلال بيان أثر الأصوات

(١) انظر، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان (بحث)، ص١٢٤–١٢٥

(٢) نهر يستحم في البحيرة (رواية)، ص٢٦

(٣) شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص٤١٨

المرتفعة، أو الأصوات الخفيضة على الشخصيات، كذلك قد يرد الحديث عن بعض الروائح التي تميز أماكن معينة وتشكل علامة لها مثل: رائحة القهوة، ورائحة الخمر.. وغيرها. كما أن استعمال الرواية لعناصر اللون يمدنا بصورة مرئية للمكان، ويسهم في تكوين دلالاته المتنوعة، "فإذا ما وصف الروائي مكانا ما –وليكن البحر مثلاً– مضفياً على مياهه اللونين الأخضر والأزرق، وجدنا أن اللونين يعطيان تفسيراً طبيعياً للمكان من حيث أبعاده المسافية، فاللون الأخضر يرتبط على نحو خاص بالمياه القريبة من الشاطئ والمياه الضحلة، أما اللون الأزرق فيرتبط بالمياه البعيدة العميقة".[١]

٦– أنسنة المكان:

سعت الرواية الجديدة إلى أنسنة أماكنها الروائية، وذلك بإضفاء الصفات الإنسانية على بعض الأماكن، مما يعكس حالات الفرح والسعادة، أو الحزن والألم، والقلق والاضطراب لقاطني هذه الأماكن، الأمر الذي يظهر خصوصية العلاقة بين الشخصيات والأماكن المختلفة، وأثر المشاعر الإنسانية، والحياة اليومية في تشكيل رؤية شاملة للمكان أو الفضاء النصي، ليؤكد على عراقة المكان وحضوره ومشاركته الفاعلة في بناء النص الروائي، وفي هذه الحالة يصبح المكان وكأنه شخصية إنسانية رئيسة وفاعلة في العمل الروائي.

٧– أسطرة المكان:

تمنح الرواية الجديدة أمكنتها بعداً أسطورياً، أو قل روحاً أسطورية في مسعاها الحثيث لتفعيل المكان وإشراكه مع مشكِّلات أخرى في بناء الرواية. ومنحه صفات مختلفة عما تآلف عليه في التلقي، وهي بذلك تسعى لتخلصه من انتماءاته التقليدية المألوفة وجره نحو اللامألوف.[٢] وقد عمل الروائيون الجدد على أسطرة أماكنهم الروائية من خلال تجريد المكان من خصائصه وملامحه الواقعية العامة، وإضفاء شيء من الغرابة والعجائبية عليه، مما يفضي به إلى الغموض، الذي يسهم كثيراً في أسطرته، وبعثه في صورة جديدة تستوحي التراث وتستلهمه؛ ليصبح المكان رمزاً فنياً محملاً بعدد من الدلالات والإشارات الرمزية متعددة القراءات. ولا شك في أن الدلالة الأسطورية للمكان تمثل في حقيقتها نوعاً من الهروب الذي يمارسه الروائيون من المكان الواقعي إلى المكان الأسطوري؛ لتحقيق رؤاهم الفنية والموضوعية. ومن الروايات العربية التي عملت على أسطرة أماكنها رواية (مدينة المياه المعلقة) للكاتب

---

(١) أهمية المكان في النص الروائي(بحث) http://www.nizwa.com/

(٢) الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان (بحث)، ص١١٨

اليمني محمد مثنى عام ١٩٨٧م، ورواية (موقد الطير) لرجاء عالم عام ٢٠٠٢م، ورواية (غير.. وغير) لهاجر المكي عام ٢٠٠٥م. وهناك أيضاً أسطرة للمكان في روايتي القرمطي، ونهر يستحم في بحيرة.

٨- التقنيات السينمائية:

استعانت الرواية الجديدة بالتقنيات الفنية الحديثة التي ارتبطت بالسينما، خاصة في أثناء تصويرها للأماكن النفسية التي تظهر بوضوح في رواية تيار الوعي. ومن أهم التقنيات والوسائل السينمائية التي استعملتها الرواية الجديدة تقنية المونتاج، واللقطات البطيئة، والاختفاء التدريجي، والقطع، والتصوير عن قرب، والمنظر الشامل، والارتداد. "ويشير المونتاج بالمعنى السينمائي إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصور أخرى تنتمى إليها".(١) وقد وظفت الرواية الجديدة التقنيات السينمائية لأنها "تستلزم نوعاً من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلي للساعة، إنها تستلزم -بدل ذلك- حركة التنقل إلى الخلف وإلى الأمام، حرية مزج الماضي والحاضر، والمستقبل المتخيل. وقد أشار دافيد دانتشيز إلى طريقتين في تقديم هذا المونتاج في القصص، الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتاً في المكان بينما يتحرك وعيه في الزمان، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمنى، أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر. والطريقة الأخرى -بالطبع- أن يبقى الزمن ثابتاً، ويتغير العنصر المكاني، الأمر الذى ينتج عنه المونتاج المكاني".(٢)

خامساً: التحولات على مستوى الزمان:

الزمن الروائي من أكثر مشكِّلات السرد التي جرى عليها الكثير من التغيرات في الرواية الجديدة، ولذلك "تعددت أقوال النقاد في الزمن الروائي وتشعبت في الدراسات المعاصرة بشكل لم يسبق له مثيل، بعد أن غفلت عنه الدراسات القديمة، أو قل لم تحفل به بشكل لائق بوصفه أحد أهم مشكلات العمل الروائي".(٣) ويرى معظم النقاد أن الزمن أصبح هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة؛ وذلك بفضل اعتمادها على الكثير من التقنيات الزمنية الحديثة التي تتحكم

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٩٣

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٩٤

(٣) مقاربات نقدية، (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص٩٣

في عالم السرد الروائي فـ "الأحداث في كل نص تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"(١)

وقد رفضت الرواية الجديدة الترتيب التاريخي المنتظم للأحداث الذي يعتمد على التسلسل الزمني في الرواية التقليدية، واتكأت على الزمن الدائري والمتذبذب أو المتشظي في مساره السردي، ولا شك في أن العبث بالزمن وتكسير تراتبيته ليس سوى حيلة من أهم الحيل الفنية في الرواية الجديدة التي تدلُّ على حالة من القلق والتوتر الذي يتوافق مع الأساليب والتقنيات السردية الحديثة التي تعمل على تعويم الزمن كالاسترجاع، والاستباق، والقطع الصادم، والانتقالات المفاجئة، والتداعي، والمونولوج الداخلي وغير ذلك من التقنيات التي تحيلنا إلى الزمن النفسي، في مقابل الزمن الواقعي والحقيقي؛ ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزمني إلا في نهاية القراءة، ليعاد ترتيبها في مخيلة القارئ.

لا شك في أن تعدد مظاهر الزمن في الرواية الجديدة، وتنوع وظائفه، وأشكاله، ودلالاته جعل الباحثين يمضون وقتاً طويلاً في سبيل التعرف على ماهية الزمن الروائي، الذي يسهم في تصعيد الحدث، وتطويره، ويرسم الجو النفسي للشخصيات. فالزمن عنصر أساسي في السرد الروائي، ويترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار، وليس للزمن وجود مستقل في الرواية، وإنما يتخللها كلها، حيث لم يعد الزمن في الرواية الجديدة مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة، ولكنه اغتدى أعظم من ذلك شأناً، وأخطر من ذلك ديدناً، إذ أصبح الروائيون الكبار يعنتون أنفسهم أشد الإعنات في اللعب بالزمن.(٢)

وقد قسم الباحثون الزمن الروائي إلى ثلاثة أنواع، هي:

١- الأزمنة الخارجية: وتتمثل في زمن القص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. أما زمن القص فهو الزمن التاريخي في بيانه لعلاقة التخييل بالواقع. أما زمن الكتابة فهو الظروف التي كتب فيها الروائي، والمرحلة الثقافية التي ينتمي إليها. وأما زمن القراءة فهو زمن استقبال القارئ للعمل الفني، وهو الذي يعطي النص تفسيراته.

---

(١) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص٥٠

(٢) في نظرية الرواية، ص١٩٣

٢- الأزمنة الداخلية: وتتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية حيث يقسم الكاتب أزمانه، ويوزعها حسب ما تمليه الشخصيات والاحداث.

٣- الأزمنة التخييلية: وتتعلق بزمن الشخصيات في الرواية حيث يمكن تقسيمه إلى أزمنة ثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، فالماضي الروائي هو حاضر الكاتب، والحاضر هو أكثر الأزمنة وجودًا في العمل الروائي، واستخدام المستقبل قليل في العمل الروائي.(١)

ولعل أشهر وأوضح تقسيمات الزمن الروائي ما ورد عن تودوروف الذي ذهب إلى أن الرواية تضم ثلاثة أصناف من الأزمنة وهي: زمن القصة وهو الزمن التاريخي الصرفي الواقعي المنتظم، وزمن الخطاب الروائي أي الزمن النفسي التخيلي المرتبط بعالم الرواية، وزمن النص الذي يتعرض لزمنين هما زمن الكاتب، وزمن القارئ.(٢)

اختلف مفهوم الزمن في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يُعنى بالماضي فحسب، فإنه أصبح في الرواية الجديدة يُعنى بالزمن الحاضر، وبزمن التّلقّي أو القراءة، ذلك أن تماهياً قد حدث بين زمن المغامرة أو القصة المحكية، وزمن الكتابة أو السرد، وزمن القراءة.

الزمن، ذلك الشيء الزئبقي الذي يصعب الإمساك به، نشعر بوجوده، ونحس وطأته علينا، ندركه بعقولنا، ولا نستطيع إدراكه بحواسنا، يمكننا أن ندرك آثاره التي يعتقد البعض أنها الزمن، فنحن نستطيع أن نلاحظ حركة عقرب الثواني في الساعة، بينما لا تستطيع العين المدققة أن تلاحظ حركة عقرب الساعات بالدقة والسرعة نفسها التي نلاحظ فيها عقرب الثواني. و"في كل حال لا نرى الزمن بالعين المجردة، ولا بعين المجهر أيضاً، ولكنا نحس آثاره تتجلى فينا، وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا".(٣)

تهتم الرواية الجديدة بالزمن النفسي (السيكولوجي) بدرجة كبيرة مقارنة بغيره من أنواع وأقسام الزمن الطبيعية أو الفيزيائية والتاريخية، وقد نتج هذا عن اهتمام الرواية الجديدة بالكشف عن الأعماق النفسية للإنسان من خلال استعمالها للتقنيات الزمنية الحديثة مثل تيار الوعي، واسترجاع الذكريات. ويرى (مندلاو) إن الأزمنة تتعدد بتعدد النفوس التي تدرك الزمن وأنه لا

---

(١) انظر، فضاء النص الروائي، ص١٢٣-١٢٥

(٢) انظر، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص٤٩

(٣) في نظرية الرواية، ١٧١

يوجد زمن تشترك فيه نفسان.[١] والزمن النفسي "زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة، فليس من الضروري أن تمثل ساعة واحدة قدراً مساوياً من النشاط الواعي كساعة أخرى، الوقت السيكولوجي يتغير كثيراً تبعاً للظروف، إذ يسير الزمن بخطى مختلفة تبعاً لاختلاف الأشخاص".[٢]

وبعد أن كان الزمن في الرواية التقليدية زمناً خطياً فقيراً، أصبح في الرواية الحديثة متكسراً يتوزع بين عدة أزمنة، ينتشر ويتداخل وكأنه يرفض توزيع الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل، مما أثر على أسلوب القص الروائي بحيث أصبحت اللقطة المشهدية سمة من سمات هذا الأسلوب.[٣]

وقد أدى تطور الرواية الجديدة إلى ازدياد قيمة الحاضر بالنسبة للروائي، وإلى تطور واضح في طرق معالجة الزمن وابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عنه، حيث لجأ كتّاب الرواية الجديدة إلى استخدام الفعل المضارع بدلاً من الماضي، وربما يعود استخدام الزمن الحاضر في السرد الحديث إلى السينما التي لا تعرف إلا زمناً واحداً هو الزمن الحاضر.[٤]

إن ما يميز تعامل الرواية الجديدة مع الزمن الروائي هو تلاعبها به والعمل على تكسيره وتفتيته، فالروائي غير ملزم بالحفاظ على الخط الطبيعي للزمن، بل إنه يتحرر من قيد الزمن التراتبي، فيبدأ السرد من نقطة يختارها بنفسه. وتسير أحداث الرواية، وشخصياتها عبر عدة أزمنة متداخلة، ومتشابكة دون أن يختل البناء الروائي، وقد استلزم الغوص في الأزمنة المختلفة استخدام عدة تقنيات زمنية حديثة، تعمل على إنارة خلفيات الأحداث، وكشف ماضي الشخصيات، والتنبؤ بمستقبلها، لعل أهم هذه التقنيات هي المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق) التي يعتمد عليها كتاب الرواية الجديدة في تحقيق الزمن الدائري.

يمثل (الاسترجاع أو الاستذكار) العودة إلى الوراء عند (جينيت)، والإخبار البعدي عند (فاينريش)، وهو يشير إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً ثم اتخذت الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة. والاسترجاع ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، واسترجاع

(١) الزمن والرواية، ص٧٥

(٢) الزمن والرواية، ص١٣٧ – ١٣٨

(٣) الراوي الموقع والشكل، ص١٢٤

(٤) بناء الرواية، ص ٢٨

مزجي يجمع بين النوعين السابقين.(١) كما يُعنى (الاستباق أو الاستشراف) بالقفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي، وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقّع حدوثها. وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات.(٢) وتلعب المفارقات الزمنية ما بين الحاضر، والماضي، والمستقبل دوراً رئيساً في تخطيب السرد وترهينه على مستوى الأحداث والشخصيات؛ ليبدو مستمراً وفاعلاً وحيوياً حتى اللحظة الراهنة.

بناءً على ما سبق يمكننا ذكر أهم خصائص الرواية الجديدة فيما يأتي:

١- تسعى الرواية الجديدة إلى مغايرة السائد والمألوف، وهي بذلك تحاول التغلب على معطيات الواقع وتسعى للتخلص من مشاكله بطرق غير منطقية تتساوق مع واقعه غير المنطقي.
٢- تعددية الرؤى والأصوات الروائية، حيث يتم الجمع بين صوت الراوي التقليدي كلي المعرفة، والراوي المشارك في الأحداث، بالإضافة إلى تعبير الشخصيات الروائية عن أوجاعها وآلامها النفسية بشكل مباشر، علاوة على إشراك القارئ باستخدام ضمير المخاطب، الأمر الذي يعكس العلاقة الحميمة التي تربط بين المؤلف والسارد والمتلقي.
٣- التحديث في اللغة والأساليب والأدوات من خلال إزالة الحواجز وتلاشي الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية والتعبيرية، مما يؤدي إلى انفتاح النص، وإثارة فكرة لا نهائية القراءات حيث الطبيعة الزئبقية والدلالات المتعددة.
٤- تقوم الرواية الجديدة على التشظي، والامتزاج والتداخل المتلاحق بين مكونات العمل الروائي من شخصيات وأزمنة وأمكنة وأحداث، حيث يتم الجمع بين الأفكار والرؤى المتناقضة التي تبرز عنصر المفارقة بشكل كبير.
٥- عملت الرواية الجديدة على تدمير الشخصية الروائية والتقليل من شأنها، فهي لم تعد تقدِّم نموذجاً متفرداً بالبطولة تدور حوله جل الأحداث كما كان يحدث في الرواية التقليدية أو الواقعية، بل أصبحت البطولة موزعة على جميع الشخصيات، كما أسهمت

(١) انظر، شعرية الخطاب السردي، ص١٠٩-١١٠

(٢) انظر، شعرية الخطاب السردي، ص١١٠-١١١

كل مكونات السرد في بلورة الأحداث وتشكيلها وتطويرها ولم يقتصر ذلك على الشخصيات.

٦- الاعتماد على دائرية الزمن التي تمنح الروائي الحرية الكاملة في التلاعب بالزمن الروائي وتكسير انتظامه وتراتبيته؛ للتعبير عن رؤية الكاتب الفنية تجاه العالم الخارجي.

٧- الاهتمام بالمشاهد التصويرية والمؤشرات الزمانية والمكانية بعلاقاتها ودلالاتها المتعددة، والتي تكون مشاركة بفاعلية في إثراء السرد وتطور الأحداث.

٨- استلهام التاريخ والأسطورة، وخلق عوالم عجائبية وفنتازية وغرائبية في الشكل والمعنى والرؤى على السواء.

٩- توظيف التقنيات السينمائية الحديثة مثل الفلاش باك، واللقطات المتماوجة، والمشاهد المتوازية والمتقابلة، والمونتاج، والربورتاج.

١٠- الاعتماد على الرمز بدرجة عالية في كل المستويات لغوياً وشخصياً وزمانياً ومكانياً.

هذه بعض أهم خصائص وسمات الرواية الجديدة، وأحسب أنها ستتضح أكثر في دراستنا التطبيقية التي تقارب عدداً من الروايات الجديدة التي استعملت التاريخ موضوعاً للرواية؛ لتقديم فكرة جديدة، ومعالجة قضية معيشة.

الفصل الرابع

تحولات الرواية التاريخية في ظل الرواية الجديدة

تأثرت الرواية التاريخية في الأدب العربي بما جدَّ من تقنيات فنية حديثة ومتطورة ارتبطت بمدرسة الرواية الجديدة، حيث تحولت الرواية التاريخية تحولاً جاداً نحو إقرار مزيد من الأدبية، التي تستخدم التاريخ كمادة خام لغايات إبداعية صرفة، تهدف إلى نقد الذات، والاستفادة من أخطاء وتجارب الماضي، واستكناه المستقبل، عن طريق استثمار التقنيات السردية الحديثة التي تستخدمها الرواية الجديدة، كل ذلك وفق رؤية فنية إسقاطية تربط الماضي بالحاضر.

وبذلك ظهر الجيل الثالث للرواية التاريخية الذي تبنى الاتجاهات الجديدة في كتابة الرواية، ومن أشهر رواده جمال الغيطاني صاحب رواية (الزيني بركات) سنة ١٩٧٤ التي تعالج ظاهرة الخوف والقمع والاستبداد السائدة في المجتمع العربي المعاصر في إطار تاريخي. وكذلك رضوى عاشور ورواية (ثلاثية غرناطة) سنة ١٩٩٤ والتي لخصت فيها هزيمة العرب في الأندلس، فأرخت للهزيمة بواقعها المرير، وكان في ذلك إسقاطاً للواقع العربي المعيش. ومن رواد هذا الجيل أيضاً عبد الرحمن منيف صاحب رواية (أرض السواد) سنة ١٩٩٩ التي تطرقت لتاريخ العراق خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وأعادت تشكيله بنظرة فنية جديدة.

ومن الملاحظ الآن انتشار الرواية التاريخية في أنحاء الوطن العربي كافة، حيث نجد يوسف زيدان من مصر في رواية (عزازيل) سنة ٢٠٠٨ والتي تعيدنا إلى القرن الخامس الميلادي، عقب تبني الإمبراطورية الرومانية للمسيحية، وتصور الصراع المذهبي بين آباء الكنيسة من ناحية والمؤمنين الجدد والوثنية المتراجعة من ناحية أخرى. ونجد كذلك واسيني الأعرج من الجزائر في رواية (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) سنة ٢٠٠٥ والتي تدور أحداثها عن الأمير عبد القادر بن محيي الدين الجزائري الذي قام بمقارعة الاحتلال الفرنسي للجزائر في منتصف القرن التاسع عشر، وهي مع ذلك تتناول الوضع العربي والإسلامي والعالمي الراهن بوضوح. ونجد أيضاً بنسالم حميش والذي يعد من أبرز كتاب الرواية التاريخية في المغرب العربي في رواية (هذا الأندلسي) سنة ٢٠٠٧ والتي تمثل صراع المثقف مع السلطة، من خلال تناول سيرة المتصوف الأندلسي ابن سبعين، الذي تعرض للكثير من الأذى والظلم، نتيجة معارضته للسلطة الحاكمة في محاولته تغيير الواقع وإصلاحه. ولا شك أن هذه الرواية تعكس واقع المثقف العربي في صراعه مع السلطة الحاكمة في عصرنا الحاضر، ومن الجدير بالذكر أن (هذا الأندلسي) هي الرواية التاريخية الثالثة لحميش بعد روايتي (مجنون الحكم) سنة ١٩٩٠، و(العلّامة) سنة ١٩٩٧. وقد ظهر في ليبيا أيضاً الكاتب والروائي الشهير إبراهيم الكوني الذي كتب الكثير من الروايات التي وظف فيها التاريخ لأغراض حضارية

وعصرية، منها رواية (جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة) سنة ٢٠١١، ورواية (يوسف بلا إخوته) سنة ٢٠٠٨، ورواية (يعقوب وأبناؤه) سنة ٢٠٠٧.

إضافة إلى ذلك برز الكاتب الفلسطيني أحمد رفيق عوض والذي يعود إلى التاريخ في روايتي (القرمطي) سنة ٢٠٠١ و(عكا والملوك) سنة ٢٠٠٣؛ ليبين لنا فساد الحكم الناتج عن ضعف وفساد الحاكم، بنموذج مقتبس من العصر العباسي في الرواية الأولى، ثم المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب في الرواية الأخرى.

إذا كان النقد التقليدي يهتم بمدى مقاربة الرواية التاريخية للتاريخ، ويتخذها أساساً للحقيقة، فينظر إلى مدى حرص الكاتب على تبني الحقيقة التاريخية، حيث كانت الرواية التاريخية، سجلاً لحياة الأشخاص تحت بعض الظروف التاريخية، لذلك نجد أن الرواية عند النقاد التقليديين تختزل أمام التاريخ، فهي تصب في قالبه، إنها تخدم التاريخ كما هو الحال عند جورجي زيدان، وما كانت الرواية إلا طريقةً جديدةً لعرض التاريخ بأسلوب مشوق، وعلى هذا الأساس كان يتم محاكمتها.

تطور هذا المفهوم في تناول الروائيين والنقاد الواقعيين للتاريخ، بحيث كان يسمح بالخروج على الحقيقة التاريخية، ليس خروجاً تاماً ولكن بما يسمح بظهور الفن الروائي، وأصبحت الرواية أكثر فنيةً من المرحلة الأولى، بحيث يتم تقديم الفن الروائي على الحقيقة التاريخية، علاوة على أن الرواية التاريخية عملت على تصوير الحاضر من خلال الماضي، أو بمعنى آخر عملت على إسقاط الماضي التاريخي على الحاضر الواقعي، وقد وجدنا ذلك في روايات نجيب محفوظ، وعلي أحمد باكثير.

إذا حظي التاريخ في الرواية بجل اهتمام الجيل التقليدي من الروائيين والنقاد، فإن الرواية وتشكُّل هذا التاريخ روائياً كانا الشغل الشاغل للنقاد الحداثيين. وعلى عكس النظرة التقليدية للرواية التاريخية أضحى التاريخ في الرواية الجديدة خادماً للرواية، وأصبحت الرواية الجديدة تستعمل التاريخ وتوظفه لأغراض روائية بحتة، وهي لا تلتزم بالماضي، وقد وضح ذلك من خلال ذكر تعريفات النقاد الحداثيين للرواية التاريخية في بداية الدراسة، حيث كانوا يَتَحدون سلطة التاريخ، ويمنحون الروائي الحرية التامة في التصرف بالمادة التاريخية بتغليب عنصر الخيال الفني وتجاوز التاريخ بالحذف والتقديم والتأخير وفق تقنيات سردية حديثة تجعل من اللغة مقوماً رئيساً للرواية.

إن أهم ما يشغل الرواية الجديدة التي تستعمل التاريخ هو مدى تعبيرها عن فكرتها ورؤيتها وفق أسس لغوية سردية لا وفق إطار التاريخ، إنها توظف الماضي وتستعمله للتعبير عن الحاضر.

ليست الرواية الجديدة وثيقة تاريخية يعتمد عليها الباحثون في التوثيق للتاريخ. والحدث التاريخي لا ينفصل عن نسيج الرواية الذي لا يبني قواعده على أسس تاريخية بقدر ما يبث الروائي في تضاعيفه إبداعاً وخيالاً ف "معلوم لدى مؤرخي الرواية ونقادها أن الرواية التاريخية عندما تَعرِض في نسيج تشكيلها خبراً لأحداث وقعت بالفعل، فإن هذا الخبر يكتسب بوجوده في البناء الروائي بعداً فنياً يختلف عن المعنى الذي يشير إليه هو ذاته بين سياق كتاب في التاريخ".[(١)]

لقد انتقل النقاد في الرواية الجديدة من التركيز على ماهية المادة التاريخية المقدمة ووصفها، إلى التركيز على الكيفية التي سُردت بها هذه المادة، وقُدِّمت من خلالها للقارئ، أما المتخيل فلم يعد تلك الحكاية الخيالية أو القصة الغرامية التي ينسجها الروائي من وحي خياله مع مادته التاريخية ليكون روايته، وإنما أضحى المادة السردية المنجزة التي تنشأ من خلال العلاقة النشيطة والخلاقة مع حدث ما، وتعطيه امتدادات كبيرة في الزمن والمكان، وتخرجه من الوثوقية إلى الهشاشة والنسبية.[(٢)]

إن الرواية الجديدة لا تعتمد على الحقيقة التاريخية، ولا تتكئ عليها، بل إن الحقيقة التي تتسيدها هي حقيقة السرد التي تنشأ من فعل الكتابة، إنها تستعمل المادة التاريخية، وتجعلها سرداً يفقدها زمنها الأولي الحقيقي، ويمنحها زمناً جديداً، يعبر الكاتب من خلاله عن فكرته ورؤيته المعاصرة. ومن هنا يظهر دور القارئ الذي يربط بين ما يطرحه الروائي من خلال توظيفه واستعماله للمادة التاريخية وبين أحداث الحاضر لتتم عملية سرد الحدث التاريخي داخل نسيج النص الروائي، التي تقوم بدورها "بمحو الحدود والفواصل وتؤسس لعالمٍ ينتفي فيه التاريخ كحقيقة، وتحيل الرواية بذلك إلى ذاتها، على الرغم من حفاظها على بعض علامات التاريخ كإحالات إيهاميه في الأغلب الأعم تقرب القارئ من عالم يعرفه أو يحسه، أي التاريخ الذي لم يعد تاريخاً بالمعنى العلمي للكلمة، جراء فعل الكتابة والسرد المتملص من الحقائق".[(٣)] ويرى سعيد يقطين أن "التشابه بين الذات والتاريخ في الأعمال السردية الجديدة ينبئ بأن هناك تحولا

---

(١) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، ص ٥٩

(٢) انظر، مفهوم الرواية التاريخية في النقد الروائي في سورية، رسالة ماجستير، ص٥٤

(٣) الرواية التاريخية أوهام الحقيقة (بحث)، ص٩

على صعيد الوعي بالكتابة. يتأسس هذا التحول على قاعدة أن الرواية يمكن أن تكون في آن واحد نوعاً أو نصاً، وأنها لا تتحدد على قاعدة "المادة الحكائية" التي تتخذها أساساً لبنائها الخطابي".[١]

إن نقاد الرواية الجديدة لا يشرعنون استخدام مصطلح "الرواية التاريخية"، فإذا كان هذا المفهوم ينسجم مع الرواية التقليدية التي تسعى إلى تقديم التاريخ، فإنه لا ينسجم مع الرواية الجديدة التي تستعمل التاريخ روائياً؛ لأن تسجيل التاريخ وتوثيقه ليس من مهامها، بل إنها تستعمل المادة التاريخية، وتضفي عليها الكثير من أشكال الخيال الفني؛ للتعبير عن رؤية كاتبها الفكرية والحضارية. ولذلك يمكن للروائي أن يضيف إلى الأحداث الحقيقية الكثير من الأحداث المتخيلة، ويمكنه أيضاً أن يحذف منها الكثير من الأحداث، كما أن بمقدوره إبداع وخلق شخصيات جديدة تسهم في تطور الحدث الروائي، وهو يصف المشاعر والأحاسيس الخاصة والعامة، ولا ينقل الأصل الحقيقي، بل ينقل صورة معدلة عنه، وقد لا تكون لها صلة بالواقع التاريخي أصلاً. فالرواية التي تستعمل التاريخ لا يهمها مقدار الارتباط بالتاريخ من عدمه، إن الذي يهمها بالدرجة الأولى هو الفكرة والقضية التي تسعى لإثاراتها من خلال العودة إلى حقبة تاريخية معينة.

ولذلك رفض كتاب الرواية الجديدة التي تستعمل التاريخ، وصف رواياتهم بالتاريخية، وهم يطلقون عليها (رواية) فحسب. وقد رفض جمال الغيطاني صاحب رواية (الزيني بركات) وصف روايته بالتاريخية. ورغم أن الرواية تعتمد على مرجعية تاريخية حقيقية، فإن كاتبها لم يعدها رواية تاريخية، حيث صرَّح في شهاداته بأنه لم يكتب الزيني بركات كرواية تاريخية، ثم إنها لا تعتبر كذلك في كل اللغات التي ترجمت إليها، إذ لم يعاملها أحد على أنها رواية تاريخية، إنما عوملت على أساس أنها رواية ضد القمع وضد قهر الإنسان في أي زمان ومكان.[٢] كما رفض عبد الرحمن منيف وصف روايته (مدن الملح) بالتاريخية أيضاً، إذ يقول: "أما مدن الملح، فليس سهلا أن نطلق عليها رواية تاريخية، ونكتفي بهذه التسمية، لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لاتزال تجري أمام أنظارنا، أي الآن وعلى امتداد المنطقة العربية".[٣]

---

(١) الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي (بحث) http://www.nizwa.com/articles.php?id=2462

(٢) انظر، الزيني بركات لجمال الغيطاني بين التخييل التاريخي والتأصيل التراثي http://www.arabicnadwah.com/bookreviews/ghitany-hamadaoui.htm

(٣) الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي (بحث) http://www.nizwa.com/articles.php?id=2462

وإذا ارتبط التاريخ بالواقع، وكان مقيداً بحدود من الزمان والمكان لا يستطيع الانفصام عنها، فإن الرواية تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتنطلق إلى آفاق أرحب، وأبعد من هذه بكثير.[١]

علم التاريخ يتعامل مع الأحداث على أنها تؤرخ لحياة الملوك والحكام فقط، دون الالتفات إلى تاريخ الشعوب، وإسهامها في صنع الحضارة، والأصل أن تتم كتابة التاريخ؛ ليعطينا صورة حية صادقة عن طبيعة الحياة الشعبية "فالتاريخ هو تاريخ الشعوب –صانعة الحضارة– قبل أن يكون تاريخ الملوك والحكام.. والتاريخ هو الحضارة الإنسانية نفسها بما فيها من فنون وعمران وثقافة".[٢] وهذا ما نجده في الرواية التي تستعمل التاريخ، إذ إنها تهتم بتصوير معاناة وآلام الفئات الشعبية البسيطة والمهمشة، وتكشف عن همومها، وتفاصيل حياتها. وعلى هذا الأساس فسوف تعطينا الرواية إذا ما استندت على التاريخ مادة روائية ثمينة، وتجربة إنسانية عميقة؛ لأنها ستكون معبرة عن طبيعة المجتمع وما فيه من قيم، وما يواجهه من مشاكل تشغله وتؤرقه، كل هذا يتم عرضه في ثوب فني جميل.

ويرى الباحث أن التصور الذي يلصق الرواية بالتاريخ كان سائداً في النقد التقليدي للرواية التاريخية التقليدية، التي كانت أكثر تعالقاً مع التاريخ، في مقابل الرواية الجديدة التي استعملت التاريخ كمادة خام يستثمرها الروائي في تأكيد رؤيته ورسالته الفكرية، من خلال دمجها في النسيج السردي للرواية، الذي يمنحها صورة مغايرة لصورتها الأصلية، وفي هذه الحالة لا يمكن تحليل الرواية الجديدة عند جمال الغيطاني، وأحمد رفيق عوض، ورضوى عاشور.. وغيرهم بالرجوع إلى التاريخ، أو الشخصية التقليدية والحدث، وذلك لأنها رواية **(فكرة ولغة)**.

وفي المباحث القادمة سنحاول التعرف على أهم تحولات الرواية التاريخية الجديدة على مستوى الشكل الفني والمضمون الروائي عند كل من جمال الغيطاني في رواية الزيني بركات، ورضوى عاشور في رواية في رواية ثلاثية غرناطة، وأحمد رفيق عوض في روايتي القرمطي وعكا والملوك.

---

(١) انظر، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)، الجزء الثاني، ص١٩٧

(٢) أدباء ومواقف، ص٤٧

المبحث الأول

الغيطاني والرواية التاريخية الجديدة في الزيني بركات

يُعد جمال الغيطاني أحد أبرز كتاب الرواية التاريخية الجديدة، حيث إنه أسهم بشكل كبير في تطور نظرة كتاب الرواية إلى ما يسمى (الرواية التاريخية)، وكيفية استعمال التاريخ لمعالجة قضايا العصر خاصة في رواية (الزيني بركات) التي حظيت منذ صدورها عام ١٩٧٤م باهتمام نقدي كبير؛ لأنها شكلت نقلة نوعية في عالم الرواية التاريخية، على مستوى الشكل والمضمون في آن واحد، حيث فارقت بشكل جذري الرواية التاريخية التقليدية التي تعاملت مع التاريخ كمرجع في روايات جورجي زيدان، وتجاوزت المحاكاة الفنية الواقعية وإسقاط الماضي على الحاضر كما في روايات نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير. واستعملت التاريخ، ومسرحته، من خلال الترهين والتخطيب، حتى أصبحت الرواية ذات دلالات فكرية ورؤى متعددة، وفتحت النص على الكثير من القراءات التي تتصل بالماضي والحاضر والمستقبل ضمن زمن دائري، يعمل على ترهين اللحظة التاريخية، باستخدام عدد من التقنيات السردية الحديثة التي تقوم على رؤية جديدة في التعامل مع التاريخ وأحداثه وشخصياته وأماكنه المختلفة.

التحولات الموضوعية:

لعل أهم التحولات الموضوعية التي أضافها الغيطاني على الرواية التاريخية، والتي لم يتطرق لها أحد قبله هو إثارته وتناوله لموضوع الحكم الدكتاتوري القمعي التسلطي الذي يجعل من البص ومراقبة الناس ونقل أخبارهم وسيلة وغاية في آن واحد، هذا النظام المخابراتي الذي لا يتورع عن فعل أي شيء في سبيل الحفاظ على بقائه في السلطة، حيث تُعد رواية الزيني بركات من الروايات العربية البارزة التي عالجت ظاهرة القمع والخوف، ووقفت على أسبابها، وبيَّنت مظاهرها المرعبة، ونتائجها الفظيعة، فقدَّمت عالمًا روائيًا يتسم بالظلم والقهر وانعدام الأمن، ويمتلئ بالفساد والانحراف والاستبداد السياسي، الذي قاد إلى الهزيمة في الماضي وما زال يقود العالم العربي إلى الهزائم المتتالية في الزمن الحاضر.

اتكأ السارد في تصويره لظاهرة القمع والحكم الجبري التسلطي الذي يعاني منه العالم العربي على التاريخ، فاستوحى من أحداث التاريخ المملوكي شخصية الزيني بركات بن موسى كرمز للظلم والفساد والمكر والدهاء، إذ تصور الرواية نهاية حكم المماليك لمصر في عهد السلطان قنصوة الغوري، فتبدأ بذكر الهزيمة النكراء التي لحقت بالمماليك في أثناء تصديهم

للجيش العثماني سنة ٩٢٢هـ، ثم تعود لتعرض الأحداث التي أدت إلى وقوع هذه الهزيمة حيث تم عزل علي بن أبي الجود المحتسب القديم بسبب فساده وظلمه للرعية، وصدر قرار سلطاني بتعيين الزيني بركات محله سنة ٩١٢هـ والذي أظهرته الرواية في البداية كإنسان تقيٍّ ورعٍ وحريص على نشر العدل والقضاء على الظلم، لدرجة أنه رفض منصب الحسبة خوفاً من معصية الله والوقوع في ظلم الناس، ولم يقبله إلا بضغط الجماهير عليه، وبطلب من الشيخ الصالح العالم بالفروع والأصول أبو السعود الجارحي، ثم ينكشف بعد ذلك من خلال الممارسة الفعلية الوجه الحقيقي القبيح للزيني بركات، حيث يتعاون مع زكريا بن راضي –رئيس البصاصين– والذي كان رمزاً للظلم والفساد، فيعينه نائباً له ويمارس الإثنان معاً مهام البص ومراقبة الناس وقمعهم وتعذيبهم بدنياً ونفسياً، بحجة الحفاظ على أمن البلاد والدفاع عنها ضد المتربصين والمتآمرين عليها، وتتوالى الأحداث في ظل هذا الجو الدرامي المشحون الذي يمتلئ بالكثير من صور القمع والعذاب التي يتعرض لها الناس حتى نصل إلى الهزيمة البشعة والتي تتمثل في دخول العثمانيين مصر وانتهاء حكم المماليك فيها.

وفي أثناء عرض الرواية لأشكال القمع والتعذيب المتنوعة ذكرت أهم وسائل الأنظمة القمعية في التأثير على الجماهير والسيطرة عليها بالاعتماد الكبير على سياسة الكذب والتضليل الإعلامي، فهي تمتهن صناعة الوهم، واللعب بعواطف الجماهير ومشاعرهم الوطنية، والتأثير عليهم عن طريق استغلال الحس الديني في الهيمنة على العقول والسيطرة عليها. يبدو ذلك من خلال اللغة التي تستخدمها السلطة الحاكمة في خُطبها ومراسيمها ونداءاتها العامة التي تظهر العدل والحرص على المصلحة العامة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر لكنها في الواقع تفعل خلاف ذلك. ومن أمثلة التضليل الإعلامي إظهار نتائج التحقيق مع علي بن أبي الجود وبيان امتلاكه الكثير من الأموال والذهب والعقارات دون ذكر كيفية الحصول على هذه المعلومات، مع التأكيد على الابتعاد عن تعذيب البدن أو حرقه مع أن الواقع غير ذلك.(١) ومن أشكال استغلال الحس الديني للتأثير على الناس حرص الزيني بركات على التردد واللقاء مع الناس في المسجد، والمقطع الآتي من إحدى خطاباته يظهر ذلك:

"اعذروني إذا رويت لكم فيما رويت بعض أسرار بيتي."

أنتم أخوتي .. يا أخوتي..

هل سرقت واحداً منكم؟؟

(١) انظر، الزيني بركات(رواية)، ص١٣١–١٣٢

(تآلفت الحناجر.. تسد الفراغ..)

حاشا لله..

هل أتيت فاحشة؟؟

لا..

هل ظلمت واحداً منكم؟؟

وتداخلت الأصوات. علت، رأيت ابن موسى يشير بيديه...الخ.(١)

لقد فضحت هذه الرواية بشكل واضح وعلني أساليب ووسائل الحجر والقمع الفكري والجسدي والنفسي التي تعتمد عليها الأنظمة الفاشية المستبدة.

لقد اختلفت نظرة جمال الغيطاني ورؤيته الفكرية عن رؤية كُتّاب الرواية التاريخية السابقين، فإذا كانت غاية جورجي زيدان من العودة إلى التاريخ تعليمية، وإذا كانت غاية محمد فريد أبو حديد إحياء الأمجاد العربية، وإذا ارتبطت أفكار كلٍّ من نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير بالواقع فاستوحت التاريخ بغرض توجيه الشعب ضد الاستعمار ومقاومة الاحتلال الأجنبي، فإن استعادة جمال الغيطاني لفترة من أشد فترات التاريخ المملوكي قتامة هي فترة الهزيمة لم تكن إلا ترهيناً للحظة التاريخية التي يعيشها، في محاولة لربط أسباب ودواعي الهزيمة التاريخية في زمن المماليك بالهزيمة المعاصرة لمصر الناصرية أمام الكيان الصهيوني عام ١٩٦٧م؛ ليكشف من خلالها عن فساد النظام السياسي الحاكم، ويفضح سياساته القمعية الظالمة، وأساليبه المضللة الخادعة التي أوصلت إلى الهزيمة المحققة. فالتاريخ في ذاته لم يكن هدفاً عند الغيطاني، بل إنه أضحى وسيلة وقناعاً ورمزاً فنياً للتعبير عن حياة القمع والقهر السياسي الذي تعرض له الشعب المصري في العهد الناصري وفي ذلك يقول جمال الغيطاني: "عانينا من الرقابة في الستينيات وأسلوب التعامل البوليسي. وأتصور أن هذا كان أحد أسباب علاقتي القوية بالتاريخ. كنت مهموماً بالبحث في تاريخ مصر، وبقراءة هذا التاريخ خاصة الفترة المملوكية، التي وجدت تشابهاً كبيراً بين تفاصيلها وبين الزمن الراهن الذي نعيش فيه. وأنا عندما أقول الفترة المملوكية، أعني الفترة المملوكية التي كانت مصر فيها سلطنة مستقلة تحمي البحرين والحرمين. وقد انتهت هذه السلطنة في عام ١٥١٧ بهزيمة عسكرية كبيرة في مرج دابق

(١) الزيني بركات، ص٢٠٣

شمال حلب بهزيمة المماليك أمام الأتراك العثمانيين. وعندما طالعت مراجع شهود العيان الذين عاشوا هذه الفترة، ذهلتُ من تشابه الظرف بين هزيمة ٦٧ والأسباب التي أدت إليها وبين هزيمة القرن السادس عشر. وأوصلني هذا فيما بعد إلى ما يمكن أن يسمى باكتشاف وحدة التجربة الإنسانية في مراحل كثيرة من التاريخ".(١)

لا شك في أن استدعاء الهزيمة من الحدث التاريخي وإسقاطها على هزيمة مصر الواقعية عام ١٩٦٧م لا يعني أن ذلك هو نهاية المطاف، وليس المقصود منه اليأس أو الاستسلام للأمر الواقع، بقدر ما فيه من دعوة إلى التفكر والفهم والنهوض مرة أخرى، فقد "هُزمت مصر المملوكية سنة ١٥١٧، واحتلها العثمانيون ليفرضوا عليها مئات السنين من الانحطاط، ومع ذلك لم تكن تلك الهزيمة نهاية المسيرة التاريخية لحياة الشعب المصري.. مصر التي هلكت قامت ثم ضُربت ثم قامت ثم ها هي تُضرب مرة أخرى. هكذا يسمح لنا البعد الزمني برؤية هذه اللحظة القاتمة في سياق ممتد من الظلمة والضوء، من الانكسار والإنجاز.. وفي حين تم تجاوز الهزيمة الأولى، لم يتم بعد تجاوز الهزيمة الثانية. والسند الذي يستمده الغيطاني من موازاة اللحظتين والذي يريد أن ينقله إلى قرائه، هو إمكانية تجاوز هذه الهزيمة في تاريخنا المعاصر انطلاقاً من الوعي التاريخي".(٢) وعلى ذلك فالغيطاني لا يهدف من خلال روايته إلى التشاؤم والإحباط أو ترسيخ فكر الهزيمة، بل يدعو إلى مساءلة الحاضر واستكشاف المستقبل من خلال التعرف على مسببات الهزيمة وعوامل الوصول إليها، في محاولة لتنبيه القائمين على الأمر لتفادي هذه الأسباب، وتخطيها عن طريق تحقيق الحرية، ونشر العدالة الاجتماعية، وتوفير متطلبات الحياة الكريمة للشعب، أما إذا ما بقي الظلم والقمع والفساد منتشراً فستظل الهزيمة قائمة ولا أمل وقتها في تحقيق أي نصر.

اعتمد جمال الغيطاني في كتابة رواية الزيني بركات على كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لمحمد بن أحمد بن إياس الحنفي، الذي يتعرض لتاريخ مصر في زمن المماليك، ومما يدل على ذلك ورود ذكر ابن إياس أكثر من مرة في الرواية كشاهد للأحداث في مشاهدات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي لمدينة القاهرة ومن ذلك قوله: "رأيت وجه صديقي الشيخ محمد أحمد بن إياس قبل دخول العثمانلية بيوم واحد؛ في تقاطيعه رقدت نبوءة بالهزيمة المقبلة، كان

(١) الزيني بركات بين القمع المملوكي والقهر البوليسي في الستينات
http://www.almasryalyoum.com/news/details/829206

(٢) الزيني بركات لجمال الغيطاني(بحث)، ص١٣٤-١٣٥

منكسراً، لم أره من ليلتها".[1] ولا شك أن لحضور ابن إياس في نهاية الرواية دلالة عميقة، ترتبط بإضفاء نوع من الحيوية والمصداقية على أحداث الرواية، خاصة أن السارد حرص على تصوير شدة حزنه على ما لحق بالبلاد من هزيمة.

أمّا عن سبب اعتماد جمال الغيطاني على ابن إياس دون غيره من المؤرخين فقد ذكره حين قال: "كان ترحالي في تاريخ مصر المملوكية والإسلامية عاماً. لكني بعد عام١٩٦٧ عدت لأصغي من جديد إلى مؤرخ مصري سبق أن استوقفني صوته الفريد، الغني الشجي. إنه محمد أحمد بن إياس صاحب بدائع الزهور في وقائع الدهور، كان دليلي ومرشدي، شدّني ببساطته وتلقائيته واهتمامه بتدوين ما جرى لبسطاء الناس، هؤلاء الذين تسقط سيرتهم بين سطور الحوليات والمدوّنات..".[2] يضاف إلى ذلك شدة استقصائه للحقائق وتعليقه على الوقائع، فقد كانت له شخصيته الحرة، وما هو معروف به من الروية والتبصر والاتزان في أحكامه ونقده.[3] ولذلك تفاعل الغيطاني مع كتاب ابن إياس حواراً ومساءلة ومعارضة ومحاكاة للبنى السردية التراثية لغة وبناءً وتركيباً ليس تعالقاً بالماضي، بل بغرض تصوير التجربة الإنسانية في عمقها التاريخي، فالكاتب لا يريد العودة إلى التاريخ وتوثيقه، إنما يريد التعبير عن معاناة عصره ورؤيته للخروج من أزماته الفكرية والسياسية، وهو يعيد التجربة التاريخية ليعمل على ترهينها في الزمن الحاضر.

طوَّر الغيطاني من طريقة تعامل كتاب الرواية مع المادة التاريخية، فهو لم يلتزم بالمادة التاريخية التزاماً تاماً، ولم يدَّعِ الالتزام بها كما فعل جورجي زيدان في رواياته التاريخية، بل إنه التزم بالخطوط العريضة لأحداث التاريخ، وسمح لنفسه بتجاوز النص التاريخي بتفعيل عنصر الخيال الفني، فأبدع صياغة جديدة جعلت من المرجع التاريخ مادة صرفة خام، أعمل فيها خياله، فكانت أكثر اتصالاً وقرباً من حاضره، فهو لم يكن معنياً بالتاريخ بقدر عنايته بقراءة الواقع واستكناه المستقبل، لذلك خرج عن الوثائقية التاريخية في أكثر من موقف يمكن ذكر بعضها فيما يأتي:

١- اختلاف في سنة ظهور الزيني بركات ومشاركته في الحياة السياسية في العصر المملوكي بين الرواية والمرجع التاريخي، ففي حين تذكر الرواية أن بداية ظهور الزيني

---

(١) الزيني بركات، ص٢٨٢

(٢) الرواية والتراث السردي، ص١٧٩

(٣) انظر، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج١، القسم الأول، ص٨

بركات وتوليه لمنصب الحسبة كان سنة ٩١٢هـ، يذكر كتاب ابن إياس أن أول ظهور للزيني بركات كان في شوال سنة ٩٠٨هـ[١] وقد تم إقراره على حسبة القاهرة في شعبان سنة ٩١٠هـ.[٢]

٢- يخالف الغيطاني المرجع التاريخي في تناوله لعنصر الزمان، فالتسلسل الزمني التراتبي المنتظم الذي اتبعه ابن إياس لا يجد ما يقابله في الرواية، إذ اعتمد السارد على الزمن الدائري، فعمل على تكسير الزمن واللعب فيه بالتقديم والتأخير والحذف، كما أنه استخدم بعض التقنيات الحديثة التي ترتبط بالزمن النفسي مثل الاسترجاع والاستباق والتداعي.

٣- استند إلى خياله في وصف تعذيب الزيني بركات لعلي بن أبي الجود حيث لم ترد المشاهد المذكورة في الرواية[٣] والتي جمعت بين التعذيب النفسي والجسدي لمدة طويلة من الزمن في المرجع التاريخي، وقد أكد ابن إياس على أن السلطان هو من قام بتعذيب علي بن أبي الجود حيث "عرض السلطان علي بن أبي الجود بالحوش وضربه بالمقارع عشرين شبيباً حتى خرق جنبه، وأشرف على الموت".[٤]

٤- الحديث عن المؤتمر العالمي للبصاصين سنة ٩٢٢هـ الذى دعا إليه كلٌ من الزينى بركات والشهاب زكريا تحت اسم (اجتماع كبار البصاصين في أنحاء الأرض وأركان الدنيا الأربعة فى القاهرة) في السرادق الخامس من الرواية، هذا كله من خيال الكاتب، لم يتحدث عنه المرجع التاريخي.

٥- أساليب التعذيب الواردة في الرواية في مجملها أساليب حديثة، خاصة تلك التي تم ذكرها في مؤتمر البصاصين، حيث إنها تحاكي أساليب التحقيق الحديثة، وترتبط بالعلوم النفسية والاجتماعية والأمنية التي لم تكن معلومة في زمن المماليك.

٦- ذكر السارد عدد من المظاهر التي تحرر الرواية من التاريخ وتشدها نحو الحاضر والحياة المعاصرة، ومن ذلك الحديث عن أهمية السيطرة على وسائل الإعلام وأثرها في تشكيل الرأي العام، ورفض التعذيب البدني وذكر وسائل تعذيب جديدة تتصل بالتعذيب

---

(١) انظر، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج٤، ص٥٠

(٢) انظر، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج٤، ص٧٥

(٣) انظر، الزيني بركات، ص١٣٤-١٣٧

(٤) انظر، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج٤، ص٥٠-٥١

النفسي، وبطاقة الهوية، وحصر المواليد، وإنشاء فرق المخابرات الخاصة، وهذه أشياء لم يكن متعارف عليها في التاريخ القديم.

وبعد "فإن المتأمل في حقيقة جهاز البصاصة في الزيني بركات، تنظيمًا وأهدافًا وأساليب عمل، سرعان ما يدرك أن التاريخ العربي في كل مراحله الماضية براء من مثل هذا النموذج، وأن الجهاز برمته تقريبًا كما تكشف عنه الرواية إنما هو منتم للتاريخ الحديث، وتابع لأنظمة سلطوية حديثة، سواء في مصر أو في غيرها من أقطار العالم المعاصر، تحت اسم أجهزة المخابرات التي باتت نشاطاتها وممارساتها معروفة للكثيرين، وقد كان الغيطاني يعي هذه الحقيقة ويؤكدها".(١)

وبناءً على ذلك، فرواية الزيني بركات ليست رواية تاريخية بالمعنى الحرفي للكلمة، إنها رواية التخييل التاريخي التي تستعين بالتاريخ؛ لتحوله إلى عمل فني إبداعي خيالي محمَّل بالكثير من الدلالات والمعاني التي تثير تساؤلات واقعية لا تذكرها كتب التاريخ، بحيث تتحقق المماهاة بين الماضي التاريخي والحاضر المعاصر.

التحولات الفنية:

أولاً: البناء الفني العام:

ابتدع جمال الغيطاني في رواية الزيني بركات نظاماً جديداً للبناء الفني لم نجده عند غيره من كتاب الرواية التاريخية السابقين، فهو لم يقسم روايته إلى فصول كحال الرواية التاريخية عند جورجي زيدان وأبي حديد، ولم يقسمها إلى أسفار كما فعل علي أحمد باكثير في رواية الثائر الأحمر، بل إنه استخدم في تقسيمه للرواية تسمية جديدة هي (السرادقات) حيث تكونت الرواية من مقدمة وسبعة سرادقات وخاتمة، وهذا أسلوب جديد لم نعهده من قبل، وقد حرص على التوثيق الزمني في سرد الأحداث التي تعرضها المقدمة أو السرادقات المختلفة والخاتمة، وكان لكل من المقدمة والخاتمة عنوان عام، كذلك كان لكل سرادق عنوان عام –عدا السرادقين الرابع والخامس– يحتوي على عدد من العناوين الفرعية التي يعبر كل منها عن مشهد معين يرتبط بأحداث الرواية. وقد جاءت رواية الزيني بركات وفق الترتيب الآتي:

---

(١) جمال الغيطاني والتراث، ص٩٩

- المقدمة: لكل أول آخر ولكل بداية نهاية (١٠ صفحات)
- السرادق الأول : ما جرى لعلي بن أبي الجود و بداية ظهور الزيني بركات بن موسى (٥١ صفحة).
- السرادق الثاني : شروق نجم الزيني بركات ، و ثبات أمره ، وطلوع سعده، واتساع حظه (٥٤ صفحة).
- السرادق الثالث: وأوله.. وقائع حبس علي بن أبي الجود (٥٢ صفحة).
- السرادق الرابع: بدون عنوان (٣٤ صفحة).
- السرادق الخامس: بدون عنوان (٤٨ صفحة).
- السرادق السادس: كوم الجارح (٥ صفحات).
- السرادق السابع : سعيد الجهيني (يتكون من جملة واحدة: آه، أعطبوني، وهدموا حصوني..).
- الخاتمة : خارج السرادقات (٣ صفحات).

لا شك أن اختيار الكاتب لمفردة (السرادق) كمنطلق لبناء الأحداث، وجامع لشتاتها لم يأتِ مصادفةً أو عبثاً، إنما جاء ملائماً ومنسجماً مع مضمون الرواية وشكلها الفني، حيث إن هذه الرؤية الشكلية لا تنفصل عن رؤية السارد الشاملة، التي أراد من خلالها تصوير أثر القمع والظلم على كل فئات المجتمع، ويتضح ذلك بشكل أكثر وضوحاً من خلال التعرض لدلالة كلمة (السرادق) التي يظهر مدى الترابط بينها وبين طريقة الرواية وأسلوبها في سرد الأحداث، فالسرادق يعني "كل ما أحاط بشيء نحو الشُّقة في المضْرِب، أو الحائط المشتمل على الشيء، وبيت مسردق أعلاه وأسفله أي مشدود كله"[(١)] وهو "الفسطاط يجتمع فيه الناس لعرس أو مأتم وغيرهما".[(٢)] فالمعنى يرتبط بالأماكن المغلقة المنزوية والمستورة، كما أنه يجمع بين المتناقضات (الفرح والحزن) الأمر الذي يعزز جو المفارقات الذي تعتمد عليه الرواية بشكل عام. كذلك ترتبط كلمة السرادق في القرآن الكريم بالعذاب لقوله تعالى: "إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا".[(٣)] وبالتالي فقد وفق الكاتب في استخدام كلمة السرادقات؛ لأنها تعكس لوناً من الصوت المضطرب الخائف المقموع، فلا أحد يصرِّح بأفكاره بشكل مباشر، ولا أحد يمتلك الجرأة في التعبير عن رأيه، ولا يتم معرفة الأخبار أو الأحداث إلا عبر أحاديث وإشاعات تتردد في

(١) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج٢، ص٢٣٥

(٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص٤٢٦

(٣) سورة الكهف: ٢٩

السرادقات المختلفة ويرددها الناس دون أن يتبنوها، فكل صوت يتكلم بشكل منفرد، وكأنه في سرادق بعيد عن الأخرين، لا يريد أن يختلط بالناس، فكانت هذه التسمية خير تعبير عن حياة الخوف والعزلة والانزواء والقمع.

ومن أبرز تحولات البناء الفني للرواية التاريخية عند الغيطاني اعتماده على التشظي والتفكك، ويمكن ملاحظة ذلك على مستوى الرواية بشكل عام، وعلى مستوى السرادق الواحد، فعلى مستوى الرواية، غالباً ما يتم قطع البناء السردي بعدد من النداءات والمراسيم والتقارير الرسمية المنتشرة في أرجائها. كما نلحظ تفكك البنية السردية على مستوى السرادق الواحد، فبالرغم من تحديد الموضوع سلفاً عن طريق وضع عنوان له، إلا أننا نلمس التقطع والتفكك بشكل واضح وجلي داخل السرادق، فمثلاً يندرج السرادق الأول تحت عنوان (ما جرى لعلي بن أبي الجود وبداية ظهور الزيني بركات) إذ يبدأ بالحديث عن إلقاء القبض على علي بن أبي الجود، ثم ينتقل للحديث عن سعيد الجهيني ليتحدث من خلاله عن البصاص عمرو بن العدوي، ثم مرسوم ينص على تولية الزيني بركات والياً للحسبة، لينتقل فيما بعد لرصد حالة زكريا بن راضي وموقفه مما يحدث واصفاً طرق التعذيب التي يمارسها داخل السجون لينتقل إلى كوم الجارح .. وهكذا.

ومن مظاهر التجديد في البناء الفني للرواية التاريخية عند الغيطاني، وضع عناوين فرعية داخل السرادقات المختلفة، ذات دلالات فنية متنوعة ومرتبطة بمشكِّلات السرد الأساسية من زمان ومكان وشخصيات وأحداث روائية، هذا الأمر الذي لم نجده عند كتاب الرواية التاريخية السابقين أمثال نجيب محفوظ وباكثير ونجيب الكيلاني الذين لم يهتموا بالعناوين الفرعية، إنما كانوا يستعيضون عنها بأرقام متسلسلة يكتفون بها. أما الغيطاني فقد أولى العناوين الفرعية اهتماماً كبيراً، وجعلها تسهم في بناء النص الروائي، حيث نجد بعض العناوين الفرعية المرتبطة بالمكان الروائي مثل: (كوم الجارح)، كذلك ترتبط عناوين أخرى بالدلالات الزمانية مثل: (الأربعاء.. عاشر شوال) و(أول الليل.. عاشر شوال)، وتتعرض الكثير من العناوين للشخصيات الروائية مثل: (سعيد الجهيني) و(زكريا بن راضي) و(عمرو بن العدوي)، وهناك بعض العناوين التي ترتبط بسرد الأحداث مثل: (مصيبة كبرى). كما أننا نلحظ وجود الكثير من العناوين المتعلقة بالوثائقية التاريخية مثل: (مرسوم شريف)، و(بعض مما وجهه كبير البصاصين "الشهاب الأعظم" زكريا بن راضي إلى السلطان والأمراء). إن هذا التنوع الدلالي بما يحمله من إيحاءات يدل على حرص السارد على شمول عناوين روايته وانسجامها مع كافة عناصر ومُشَكِّلات البناء الفني للرواية.

تتمثل أبرز ملامح التجديد في رواية الزيني بركات في اعتماد السارد على الحبكة الروائية المركبة، التي تتعرض لمجموعة من الأحداث المتداخلة والشخصيات المختلفة؛ لتعبِّر عن رؤية واحدة يريدها الكاتب، وقد تجاوز الغيطاني الحبكة البسيطة ذات الزمن الخطي المنتظم المتسلسل والصوت الواحد التي اعتمد عليها جورجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد ونجيب محفوظ .. وغيرهم، فاتكأ على الزمن المتشظي المتقطع الدائري –سنتعرض له بالتفصيل حال تناولنا لعنصر الزمان– واعتمد على تعددية الأصوات والرؤى السردية وتداخلها، حيث إن الرواية ذات منظور معماري دائري مشحون بالتوتر والدرامية والحزن والتشاؤم؛ لذلك تخلص السارد من سيطرة القصة الغرامية على البناء الفني للرواية التاريخية، وابتعد عن جو المصادفات والمفاجآت غير المقنعة، الأمر الذي كان سائداً عند معظم كتاب الرواية التاريخية التقليدية خاصة جورجي زيدان، فكان الغيطاني أكثر واقعية وقرباً من طبيعة الحياة العادية. ولكي يحقق رؤيته الفنية الجديدة اتكأ على التجريب في التقنيات السردية الحديثة المرتبطة بالرواية الجديدة، فظهر تأثره الكبير بالتقنيات السينمائية التي ترتبط بتصوير المشاهد والانتقال فيما بينها، وتكسير البناء الزمني للنص، والتداخل بين طرق وأساليب السرد داخل البناء الروائي.

يُعد تناول السارد لعنصر الصراع من أهم أشكال التحولات في الرواية التاريخية، حيث تجسد رواية الزيني بركات صراعاً مركباً، تجاوز فيه الغيطاني أشكال الصراعات البسيطة والتقليدية التي ظهرت في الروايات التاريخية السابقة، فالصراع عند زيدان كان صراعاً بسيطاً سببه قصة حب، والصراع عند أبي حديد كان صراعاً بين القبائل العربية، والصراع عند نجيب محفوظ كان صراعاً بين قوى الشعب المناضلة من أجل التحرر وقوى الاحتلال، أما الصراع عند الغيطاني فقد برز بأشكال متعددة، إذ يظهر الصراع الخارجي بين دولة المماليك ودولة بني عثمان من ناحية، ويبدو الصراع على التفرد بالسلطات بين المماليك أنفسهم الذين يشكلون أقطاب النظام الحاكم من ناحية أخرى، كذلك يتضح الصراع بين السلطة الحاكمة الظالمة والمثقفين الذين يطمحون في التغيير ويتعرضون في سبيل ذلك للقمع والتعذيب، ويظهر الصراع أيضاً بين فئات الشعب من البسطاء حول قضايا هامشية مثل قضية الفوانيس، كما يبرز الصراع الداخلي في أثناء حوار الشخصيات المختلفة مع نفسها وخاصة شخصية كل من زكريا بن راضي، وعمرو بن العدوي، وسعيد الجهيني. لقد عكست هذه الصور المتعددة لأوجه الصراع الروائي في الزيني بركات جواً درامياً مشحوناً بالكثير من الفتن والمؤامرات التي أدت إلى تفشي الفساد وانتشار الظلم والقمع، وقد أظهر كل ذلك واقعاً مؤلماً وحزيناً وصل إلى النهاية المأساوية التي جسدتها في الهزيمة النكراء.

ومن أهم تحولات البناء الفني للرواية التاريخية التي خالف بها الغيطاني أسلافه من كُتَّاب الرواية التاريخية، أنه أَكْثَرَ من الاعتماد على تقنية المفارقات، وهو بذلك يظهر تأثراً واضحاً وجلياً بالرواية الجديدة التي وظَّفت هذه التقنية بشكل كبير وملحوظ، بحيث تتجلى أهميتها وقوتها في "كونها عنصراً تكوينياً مهماً من عناصر الحياة والأدب"(١)، وهي تمتع القارئ، وتثير دهشته وتأمله لعملية تطور الأحداث وتحولها وطريقة تعامل الشخصية معها، وقد امتلأت رواية الزيني بركات بالمفارقات والتناقضات، ومن أمثلة ذلك:

١- أن البص والتخابر أصبح غاية وشبحاً في الوقت نفسه، فهو غاية يسعى جهاز البصاصين لتحقيقها وتطويرها، وهو في الوقت نفسه يُمثِّل شبحاً مرعباً ومخيفاً ليس للمثقفين والبسطاء وعامة الناس فقط، بل لأرباب السلطة ومن يعملون في جهاز البص أيضاً.
٢- ترسم الرواية نموذجاً مثالياً لأجهزة البص أو الأجهزة المخابراتية من خلال شخصية زكريا بن راضي رئيس البصاصين، الذي يفخر ببناء أفضل جهاز مخابرات بالطرق الحديثة، وهي في الوقت نفسه تسعى إلى السخرية والاستهزاء من هذه الأجهزة القمعية، فتظهر شدة ضعفها أمام خداع ومكر وتضليل الزيني بركات، الذي ادعى امتلاك جهاز بص خاص به، أخذ من وقت وتفكير زكريا الكثير، مما شكل سقوطاً حاداً لهذه الأجهزة التي انحرفت عن مهامها الأساسية، وثبت فشل أساليبها القمعية تاريخياً وواقعياً وخير دليل على ذلك الهزائم المتتالية التي لحقت بها سواء في الماضي التاريخي في زمن المماليك، أو في العصر الحديث في زمن عبد الناصر.
٣- المفارقة بين ما يُعلن على الناس، وبين ما يطبق في السر أو ما يمكن تسميته المفارقة بين النظرية والتطبيق، ومن ذلك ما يظهر في النداءات المختلفة من حرص على العدل والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والواقع الروائي مخالف لذلك تماماً.
٤- ومن المفارقات ذهاب الشيوخ والمجاورين وطلاب الأزهر إلى بيوت الخطيئة مع أن الأصل فيهم الورع والتديُّن. ويمثِّل ذلك منصور صديق سعيد الجهيني، وسعيد نفسه بعد تعرضه للظلم، والشيخ ريحان البيروني.
٥- المفارقة بين أسماء الشخصيات الروائية وسلوكها العملي، ومن أمثلة ذلك اسم الزيني بركات، فهو اسم جميل ينطوي على معاني التقوى والخير والصلاح، لكن شخصية صاحبه في الواقع الروائي لا تنطوي إلا على الظلم والخداع والنفاق والخيانة التي قادت

(١) أنماط الرواية العربية الجديدة، ص٢٤

إلى الهزيمة والانهيار الكامل. كذلك اسم سعيد الجهيني، الذي يوحي بالفرحة والسعادة والسرور، إلا أن صاحبه لم يحظَ بأي نوع من الفرحة أو السعادة بل كان رمزاً للشقاء والمعاناة حيث تعرض للكثير من الظلم والتعذيب الذي دمَّره جسدياً ونفسياً.

ثانياً: اللغة وأساليب السرد:

إن من أهم ملامح التجديد التي تُميِّز لغة وأساليب السرد في رواية الزيني بركات هو اعتمادها على تعددية الأصوات والرؤى السردية داخل الرواية، وهذا ما لا نجده في الروايات التاريخية السابقة خاصة عند جورجي زيدان ونجيب محفوظ وباكثير الذين كانوا يعتمدون في سردهم للأحداث على راوٍ واحدٍ كلي المعرفة يستخدم ضمير الغائب من بداية الرواية حتى نهايتها. فالأمر عند جمال الغيطاني مختلف، فقد ظهر صوت الراوي العليم كلي المعرفة، والذي يسرد الأحداث ويصف المشاهد باستخدام ضمير الغائب من منظور علوي، إذ يقوم بمهمة الحكي من خارج الرواية فيقدم الأحداث انطلاقاً من التنقل بين مختلف الأصوات والأماكن داخل الرواية، وقد استعان الراوي العليم براوٍ خارجي آخر هو الراوي الشاهد الذي يستخدم ضمير المتكلم، ويمثله صوت الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي وهو شخصية خيالية لا وجود لها في الواقع، قَطَعَ السرد خمس مرات في الرواية؛ ليعرض مشاهداته وتعليقاته على الأحداث، فبدأت الرواية بأحد مشاهداته تحت عنوان: (لكل أول آخر ولكل بداية نهاية)، وانتهت بمقتطف آخر من هذه المشاهدات تحت عنوان: (خارج السرادقات)، بالإضافة إلى ثلاثة مقتطفات تم ذكرهم داخل السرادقين الثالث والرابع. وبرز في الرواية كذلك صوتان سرديان صدرا من داخل الخطاب الروائي، يتمثل الأول في صوت السلطة العالي والمرتفع الذي يبدو عبر لغة النداءات والتعليمات والتقارير التي تقطع السرد على طول الرواية، ويقابل ذلك صوت الشعب الخافت الضعيف المرتعش والمقموع. ويتمثل الآخر في صوت الشخصيات المكونة للحدث الروائي مثل: (زكريا بن راضي، عمرو بن العدوي، سعيد الجهيني، أبو السعود الجارحي..) والتي كانت تستخدم في الغالب ضمير المتكلم في الإفصاح عن آلامها وآمالها، وفي أثناء استرجاعها للذكريات، وفي حواراتها الداخلية وتفاعلاتها الذاتية حيث تم الكشف عن طبيعة هذه الشخصيات من خلال التعمق في نفسياتها. وبناءً على ذلك فالرواية تمتاز بتعدد الرواة وتعدد الرؤى السردية، ولا شك أن تعددية الأصوات في الرواية الواحدة يعكس قدرة المؤلف على تكسير نمطية السرد، والرغبة في الابتعاد عن الرتابة، وذلك لخلق بنية فنية جميلة وجذابة وتخييلية داخل الخطاب الروائي التاريخي.

ومن التحولات الظاهرة في هذه الرواية قلة لغة الحوار الخارجي، وهيمنة السرد والوصف والمونولوج الداخلي على أسلوبها، وجمال الغيطاني في ذلك يختلف عن كتاب الرواية التاريخية السابقين خاصة علي أحمد باكثير الذي كان يكثر من الحوار بين شخصياته الروائية كما ذكرنا سابقاً، ونجزم بأن الغيطاني كان حريصاً على قلة المشاهد الحوارية في روايته؛ لأن ذلك ينسجم مع فكرتها العامة التي تقوم على إظهار أثر القمع والاستبداد على المجتمعات، هذه الرؤية التي تصور فقدان الحرية وانعدام الديمقراطية وحقوق الإنسان، ما يؤدي إلى انقطاع التواصل بين الناس، وفي هذه الحالة لا يجد الإنسان أمامه سوى الانكفاء على الذات والمناجاة واسترجاع الذكريات والصراع الداخلي وهذا ما حدث في الرواية.

ومن أبرز مظاهر التجديد اللغوي عند الغيطاني حرصه على الاستعانة بالتقنيات السينمائية الحديثة، التي توظف كل عناصر الصوت واللون والحركة وتنتقل بينها بسلاسة فتشكل خلفية للمشهد. فقد أبدع في تصوير المشاهد الحوارية بما يحيط بها من ظروف نفسية ومكانية بشكل فني محترف، فحمَّلها الكثير من الإيحاءات، ويتضح ذلك من خلال المشهد الحواري الآتي الذي يجمع بين الزيني بركات وزكريا بن راضي حيث "نظر زكريا إلى الوجه الملثم، الحزام العريض المرصع بفصوص معدنية بارزة، زكريا يتفحص رداءه، هذه الأمور الصغيرة تبدد دهشته عندما رأى الزيني بنفسه، دخل الزيني مباشرة في غرضه قال: بدون لف أو دوران، باختصار شديد أريد أن أعرف بالضبط. أين أخفى علي بن أبي الجود أمواله؟ أسند زكريا جبهته إلى إصبعين من يده اليمنى، باختصار كعناوين البطائق "لا أعرف" زعق طائر غريب الحس في السماء، الليل يشيخ، قام الزيني مرة واحدة، على مهل اقترب من زكريا "أنت يا زكريا تعرف تماماً أين موجودات علي بن أبي الجود، أنت لا يخفى عنك شيئاً، ولو خفي لما خاطرت بسمعتي وأقررتك نائباً للحسبة، أنت تعرف ليس لأنك شغلت منصب نائب علي بن أبي الجود إنما لأنك زكريا، أتفهمني؟ لأنك زكريا بن راضي أعتى من تولى منصب كبير بصاصي مصر" لم يرد زكريا، ليقل الزيني ما يريد، أمر دفين يوشك الإفصاح عن نفسه، الضوء خافت غامض مرعوش، يوشك على توهج لكن يداً قوية تحبسه، توشك على إلغائه، قال الزيني بركات بن موسى "أنت تعرف مكان أمواله يا صاحبي كما أعرف أنا قبر شعبان".[١] لم نجد مثل هذا العرض اللغوي المتأثر بتقنيات التصوير السينمائي عند كتاب الرواية التاريخية السابقين أمثال جورجي زيدان ونجيب محفوظ وباكثير، فقد شكل الكاتب خلفية للمشهد الحواري حيث الضوء الخافت المرعوش الذي يناسب طبيعة الحوار، ثم الموسيقى التصويرية التي تظهر في وقت

(١) الزيني بركات، ص١٤٥-١٤٦

معين يرتبط بادعاء زكريا بن راضي عدم معرفة أي شيء عن أموال علي بن أبي الجود "زعق طائر غريب الحس في السماء"، ويظهر الأثر النفسي على شخصية زكريا إذ "أسند جبهته إلى اصبعين من يده اليمنى"، وتظهر قوة شخصية الزيني وسيطرته على الحوار حين "قام مرة واحدة، على مهل اقترب من زكريا".. كل ذلك يظهر مقدرة الكاتب الفنية ومهارته في استخدام اللغة السينمائية التي تثري السرد، وتنمي الحدث، وتبث في روحه الحياة.

ومن مظاهر التجديد المتعلقة بالصياغة، الإكثار من استخدام السارد للأفعال المضارعة، فإذا كان معظم كتاب الرواية التاريخية يكثرون من استخدام الفعل الماضي لأنه يتوافق مع سرد الأحداث التاريخية الماضية، فإن جمال الغيطاني يكثر من استعمال الفعل المضارع ولعل في ذلك دلالة على تجدد واستمرار المعاناة بين الماضي والحاضر، مما يعمل على ترهين الزمن، وبث الحيوية في السرد على الرغم من تاريخية الأحداث.

ومن ضمن التحولات الأسلوبية الهامة عند جمال الغيطاني، اعتماده على الامتزاج والتداخل في طرق وأساليب السرد، فهو لا يسير على وتيرة واحدة، بل يظهر التداخل بين السرد والوصف والذكريات والمونولوج الداخلي والحوار الخارجي، ومن ذلك حديث عمرو بن العدوي مع نفسه بعد استدراجه للمعلم حليم الدين للكلام بسؤاله: "لماذا يا شيخ حليم الدين؟" فإذ به يخاطب نفسه بعدها مباشرة قائلاً: "آه، لماذا التسرع؟؟ هل بدا في سؤاله ما يريب، أحدهم على وشك أن يسأل نفس السؤال، المفروض ألا يوجهه هو، ما زالت عنده خفة، لو الجمع كبير لسجلت عليه زلة من أحد الذين يعرفونه ولا يعرفهم هو، لكن، ما أدراه؟؟".[1] ومن الجدير بالذكر بالذكر أن هذا القطع يتم في الغالب دون إشارة أو تمهيد، فهو ينتقل من الوصف إلى الحوار الخارجي إلى الحوار الداخلي بشكل مباشر وبسرد متصل دون أي إشارة إلى ذلك، علاوة على أنه غالباً ما يقطع السرد بأشكال وطرق مختلفة عن طريق النداءات، أو المراسيم، أو التقارير، أو المشاهدات، أو الذيول. وهذا التداخل من سمات الرواية الجديدة وهي تختلف في أسلوب سردها عن الرواية الفنية التي تعتمد على الترتيب والتسلسل المنطقي المنظم لجميع مكوناتها الأساسية.

تُعَدُّ طريقة استخدام اللغة من أهم مظاهر التجديد في رواية الزيني بركات، حيث تعددت أشكال ومستويات اللغة تاريخياً واجتماعياً، فرغم اعتماد الغيطاني على المرجعية التاريخية واستخدامه للغة الفصحى، إلا أنه أدخل اللغة العامية إلى عالم الرواية التاريخية فاستعمل اللهجة

---

(١) الزيني بركات، ص٥٧

المصرية الحديثة مثل: "الحق يا متعوس، وإلا علقوا لك فانوس"(١)، و"إمش"(٢)، و"أيوة" بمعنى نعم و"لو سمحت معي لحظات"(٣)، و"أنت بتاعنا".(٤) لقد خالف الكاتب باستعماله لهذه اللغة – مع العلم أنه لم يكثر منها– أسلافه في كتابة الرواية التاريخية الذين تجنبوا استعمال اللغة العامية؛ اعتقاداً منهم أنها تتعارض مع المرجعية التاريخية والحضارية والاجتماعية التي يعتمدون عليها في كتابة رواياتهم. وقد أراد باستخدامه للعامية أن يجعل روايته أكثر قرباً واتصالاً وتساوقاً مع واقعه الذي عايشه (واقع الستينيات من القرن المنصرم). ويرى الباحث أن هذا لا يعد تطوراً إيجابياً في مسار الرواية التاريخية، فلم تكن الفصحى قاصرة في يوم من الأيام عن أداء المعاني، أو إيصال رؤية الكاتب الفكرية، ثم إن كُتّاب الرواية التاريخية السابقين خاصة نجيب محفوظ وباكثير اعتمدوا بشكل كامل على استعمال اللغة الفصحى في رواياتهم التي أجمع النقاد على أنها تعالج مشاكل الواقع، فلم تقف الفصحى أبداً أمام فنية وواقعية الرواية، بل إنها تمنحها المزيد من عناصر القوة الأسلوبية والبلاغية والموضوعية.

كذلك استعمل الغيطاني لغة الكتابة التاريخية التي استخدمها المؤرخون في كتاباتهم، والجديد أنه حمَّلها مضامين العصر وقضاياه، فقد حاكى لغة المؤرخين وتعبيراتهم التراثية لا سيما التراكيب اللغوية التي استخدمها ابن اياس، وقد شكلت هذه التعبيرات ركنًا أساسيًا في مستويات اللغة عند السارد، حيث عمل على تضمينها في سياق الجمل والتراكيب اللغوية التي يستخدمها، وقد اقتربت بعض الأشكال اللغوية عنده من فن المقامة باختياره ألفاظًا لغوية منتقاة، وجملا قصيرة موحية، تعتمد على أسلوب السجع مثل قوله: "الحمد لله الذي هدانا إلى كشف أشرارنا، والاهتداء إلى خيارنا، لما فيه راحة العباد، واستقرار الأمن والنظام في البلاد، فمن بعد ترسيمنا على الباغي بن أبي الجود، وإقامتنا دونه الحدود، رأينا ملء وظائفه ومراتبه.."(٥) وقوله: "لأن الزمن دب فيه الفساد، وكثر ظلم العباد، وصار الخير والعدل في أبعد واد".(٦) ثم إننا نجد الكثير من الألفاظ والتراكيب التراثية التي استوحاها الغيطاني من ابن إياس، والتي تعبر عن الحياة في العصر المملوكي، وقد تعددت أشكال هذه التعبيرات، فمنها ما يدور حول الألقاب

(١) الزيني بركات، ص١٠٨
(٢) الزيني بركات، ص١٩٨
(٣) الزيني بركات، ص٢٦٠
(٤) الزيني بركات، ص٢٧٦
(٥) الزيني بركات، ص٢٩
(٦) الزيني بركات، ص٤٦

والوظائف المملوكية العليا في الدولة مثل: (أمير الخيل السلطانية، وكبير البصاصين، ونظارة الحسبة، وناظر الحسبة الشريفة، والسنجق السلطاني، والسلطان، والطبلخاناة، واستدارية الذخيرة). ومنها ما يتعرض لأسماء بعض الأمراء المماليك مثل: (قاني باي الرماح، قوصون الدوادار، ملماي، طغلق، ططق، طشتمر، خاير بك). ومنها ما يتعلق بالأماكن التراثية المتعددة، مثل: (حواري الحسينية، والباطنية، والجمالية، والعطوف، وكوم الجارح، ورواق الصعايدة، وبركة الرطل، وباب الشعرية، وأشجار الأزبكية، وباب زويلة، وقلعة الجبل). ومنها ما يرتبط بالمأكولات، والمشروبات، والروائح العطرية في ذلك العصر مثل: (المغات، والسقنقور الهندي، والسنبوسك، والبسبوسة، والمشبك، وائتلاف الريحان بماء الورد المحفوف بروح السوسن).

ومن أشكال التعدد اللغوي الذي لا نجده في أية رواية من الروايات التاريخية السابقة، جَمْعُ السارد بين عدد من التقنيات اللغوية داخل الرواية، يظهر ذلك في استخدامه لأكثر من نمط لغوي مثل لغة التقارير [١]، ولغة المراسيم[٢]، ولغة النداءات والتعليمات[٣]، ولغة الرسائل[٤]، الرسائل[٤]، ولغة المؤتمرات[٥]، ولغة الذيول[٦]، ولغة الخطابة (خطبة الجمعة)[٧]، ولغة الفتاوى[٨] ولغة المشاهدات[٩]. يدل هذا التنوع اللغوي على امتلاك الكاتب للعديد من المهارات اللغوية والسردية التي يوظفها لخدمة رؤيته الفنية والموضوعية، كما يدل على وعي وإدراك السارد لأهمية توظيف اللغة بكافة أشكالها وأنواعها في النسيج الروائي التاريخي الذي يتكئ على مبادئ الرواية الجديدة، ويعتمد على التجريب باتباع طرق سردية ولغوية جديدة تتجاوز

---

(١) انظر، الزيني بركات، ص٤١، ص١٠٤-١٠٨، ص١٣٣-١٣٧، ص١٦٦، ص١٧١-١٧٩، ص٢٤٥، ص٢٤٧

(٢) انظر، الزيني بركات، ص٢٩

(٣) انظر، الزيني بركات، ص٧٣، ص٨٥، ص١٠٠-١٠٤، ص١٠٩، ص١٢٧، ص١٣١-١٣٢، ص١٣٨، ص١٦٤-١٦٥، ص١٦٧-١٦٩، ص١٨٠، ص١٩٦، ص٢٠٥-٢٠٦، ص٢٠٧-٢٠٨، ص٢٦١، ص٢٦٧-٢٦٩

(٤) انظر، الزيني بركات، ص٦٧، ص٦٩

(٥) انظر، الزيني بركات، ص٢٢٣-٢٣٥

(٦) انظر، الزيني بركات، ص٢٣٦-٢٣٩

(٧) انظر، الزيني بركات، ص١١٤-١١٥

(٨) انظر، الزيني بركات، ص١١٥-١١٦

(٩) انظر، الزيني بركات، ص٧-١٥، ص١٣٩-١٤٠، ص١٩٧-٢٠٤، ص٢١٩-٢٢٠، ص٢٨١-٢٨٣

التقليدي والمألوف. وقد أبدع الغيطاني في استخدام وتوظيف هذا العدد من الأنماط اللغوية، ونعد ذلك تطوراً إيجابياً ملحوظاً ظهر أثره فيمن لحقه من كُتّاب أمثال رضوى عاشور وأحمد رفيق عوض وغيرهم، فقد أسهم هذا التنوع اللغوي في بيان رؤية الكاتب، حيث ظهر الدور الفاعل للشكل اللغوي في إيصال فكرة السارد إلى القارئ، فالأشكال اللغوية الأكثر استخداماً كما لاحظنا (النداءات والتقارير) توحي بالتسلط والقهر والفوقية علاوة على المتابعة والمراقبة وكبت الحريات.

وقد لاحظ الباحث وجود ثلاثة أشكال لغوية جديدة، تميز بها السارد عن غيره من كتاب الرواية التاريخية، وهي:

١-اللغة الصوفية:

يمثل اللجوء إلى التجربة الصوفية، كممارسة إبداعية أو فلسفية لرؤية الكون، مظهرا من مظاهر الحداثة في الرواية الجديدة؛ وذلك لأن الاغتراف من الفكر الصوفي يطبع الرواية بطابع شعري ملحوظ وجلي، ولأن الرواية الجديدة تلتجئ إلى الشعري، فالفكر الصوفي من أنجع الطرق لإضفاء الشاعرية عليها.[(١)] ولا شك في أن الموروث الصوفي يضفي على النص الروائي نوعا من الحيوية والشفافية، كما يسهم في تدفق الدلالات، ويفتح التعابير السردية على الكثير من الرموز. وقد استخدم الغيطاني اللغة الصوفية بكثرة في الرواية، وفي أثناء ذلك يكثر من استعمال بعض المفردات الصوفية مثل: (الأولياء، الصالحون، والمريدون، والدراويش، والكرامات النورانية، حي.. الله حي)، ثم هو ينقلنا إلى بعض العوالم الروحانية العجيبة المرتبطة بالفكر الصوفي مثل: الوصول إلى سدرة المنتهى[(٢)] والأكل من شجرة الحقيقة[(٣)] واللقاء ببعض الأنبياء أو الأولياء والحديث معهم، وأخذ النصح منهم.. "بعضهم التقى فعلاً بالنبي إلياس عليه السلام.. الشيخ الكرماني حكى له.. التقى برجل يلبس البياض، أبيض اللحية والشارب وشعر الرأس، يمشي فتياً عفياً كأنه ابن العشرين، الشيخ الكرماني كان على وشك النزول في قارب ليعبر البحر الكبير، سلم عليه الشيخ، من عينيه ينسال بهاء غريب، حذره من ركوب البحر.. رجع الشيخ الكرماني، واختفى الشيخ الأشيب.. برق الخاطر في عقل الشيخ الكرماني، من التقى به

---

(١) انظر، الصوفي في الروائي http://www.aljabriabed.net/n40_06adada%29.htm

(٢) انظر، الزيني بركات، ص١٨٢

(٣) انظر، الزيني بركات، ص٢٤٢

وحذره.. هو بعينه سيدنا الخضر عليه السلام".[١] وتبدو معرفة الكاتب العميقة بتاريخ الفكر الصوفي من خلال تعبيره عن مأساة سعيد الجهيني باستدعائه حادثة قتل الحلاج في بغداد بلغة شعرية مؤثرة.. "مدينة وثنية ترجم ناسكاً، بغداد الإسلام تلتف حول منصة عالية فوقها المنصور، الحسين بن منصور الحلاج، الرجال والنساء يرمونه بالأوحال، اللسان الشهيد لا يكف، أنا الحق، أنا الحق.. الابتسامة فوق شفتي العابد الزاهد، توحي بالظاهر والباطن.. ما الزمان هنا إلا امتداد هذه الأيام الثقيلة النائية، ظل لزج لا يروح أبداً، الخير مسكوب والشر باغ والعهر طاغ".[٢] تحمل هذه اللغة الشعرية المشحونة العديد من الدلالات والإيحاءات، أهمها استمرار الظلم بين الماضي والحاضر، فالقمع والقهر ليست ظواهر طارئة على مجتمعاتنا، إنما هي ظواهر قائمة لها أصول ما زالت مستمرة في حياتنا. لقد أبدع السارد في توظيف هذا النمط اللغوي الذي يفتح النص الروائي على كثير من الدلالات والقراءات. لم نجد مثل هذه اللغة العجائبية الجميلة عند كتاب الرواية التاريخية السابقين، ولعل سعي الغيطاني إلى التجريب هو الذي دفعه إلى استثمار هذا الشكل اللغوي.

٢-لغة الإشاعة:

وهي تنتشر في الرواية، وتعبر عن جو يسوده الخوف والاضطراب والشك وعدم اليقين حيث إن "المشاهد الأساسية في الرواية تقوم على جماعات من الناس تتبادل الأحاديث والإشاعات والأقوال عما يدور في أركان السلطنة وأقبيتها السرية. لا شيء يقيني ولا سبيل إلى التعاطف الفج مع حدث أو شخص أو ضده".[٣] تستخدم هذه اللغة غالباً صيغة المبني للمجهول مثل: يُقال، فحول شخصية زكريا "يُقال إنه يقيم في أكثر من مكان، لا يدري أحد عمره الحقيقي، يعرف الناس مقره الأصلي، بعيداً تحت جبل المقطم، حيث يتهامس البعض بسماعهم صرخات بشر يجلدون، تحرق أطرافهم، يخوزقون لكن هل يقيم زكريا هناك فعلاً، يقولون إنه ينام كل ليلة في مكان مغاير، إن وجهه لم يره إنسان.."[٤] وتكثر الإشاعة كذلك حول شخصية الزيني فـ "الناس لا يقصدون إلا هو، عطَّل أبواب الأمراء والقضاة، حتى أشيع أن الزيني ينوي الجمع بين القضاء والحسبة"[٥] ثم إن الزيني لم ينشئ نظاماً خاصاً به يجس الأخبار كما ادعى،

---

(١) الزيني بركات، ص٢٤١

(٢) انظر، الزيني بركات، ص٢١٧

(٣) هموم المعيشة كما تصورها الرواية التاريخية (بحث)، ص٩٥

(٤) الزيني بركات، ص٧٩

(٥) الزيني بركات، ص١١٢

إن "الأمر كله إشاعة أطلقها الزيني، بنى نظاماً في الهواء، أوجده ولم يوجده".(١) لقد وفِّق السارد في استخدام هذا النمط اللغوي الذي يتلاءم مع جو العجز والخوف والرعب والصوت الخفيض الذي ينتشر في الرواية.

٣- اللغة الجنسية:

أكثر السارد من استخدام اللغة الجنسية الفاضحة، التي تظهر في أثناء وصف المشاهد واللقاءات الجنسية المتعددة في الرواية، والتي تعبر أحياناً عن بعض مظاهر الشذوذ الجنسي(٢) لقد تجاوز الكاتب بهذه اللغة الفضائحية العارية غير المقبولة اجتماعياً. ويرى الباحث أن تصوير المشاهد الجنسية التي تجاوزت المحذور والممنوع لم يكن مقصوداً لذاته، بل إن المقصود هو فضح بؤر الفساد، بكشف وجهها الحقيقي المشوَّه وتعريته، ورفع الحصانة الأخلاقية عنه. والدليل على ذلك أن معظم المشاهد الجنسية كانت مرتبطة بأرباب السلطة الحاكمة وصنائعها مثل تعرض السارد للعلاقة الغريبة المثيرة للشك التي تربط السلطان الغوري بأحد غلمانه (شعبان)(٣)، وولع علي بن أبي الجود -المحتسب القديم- بالجنس حتى إنه يمتلك سبعاً وستين جارية غير زوجاته الأربع(٤) بالإضافة إلى الاعتداء الجنسي الذي مارسه زكريا بن راضي -رئيس البصاصين- على غلام السلطان(٥) وغير ذلك من المشاهد التي تبرز وتؤكد فساد وانحراف وضعف هذا النظام، الذي يظهر القوة والتجبر من خلال تسلطه وقهره للناس، والحقيقة أنه نظام عاجز خَرِب مصاب بالعديد من الأمراض النفسية والجنسية التي أوصلته في النهاية إلى الهزيمة الساحقة، وهذه نتيجة طبيعية للفساد والانحراف النفسي والأخلاقي.

ثالثاً: التناص:

تستحضر رواية الزيني بركات أشكالاً كثيرة ومتنوعة من التناص، وتوظفه بمختلف الطرائق والتقنيات، لذلك شكل استعمال الغيطاني لهذه التقنية ثورة في عالم الرواية التاريخية، فقد أكثر من العلاقات النصية، ولم يكتفِ بالتناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف أو قصص الأنبياء كما هو الحال عند كتاب الرواية التاريخية السابقين أمثال علي أحمد باكثير

---

(١) الزيني بركات، ص٢٦٤

(٢) انظر، الزيني بركات، ص١٠-١١، ص٦٤، ص١٤٤، ص١٧٥، ص٢١١-٢١٢، ص٢٣٣

(٣) انظر، الزيني بركات، ص٣٢

(٤) انظر، الزيني بركات، ص٢٠

(٥) انظر، الزيني بركات، ص٣٤

الذي تميز في هذا الجانب، بل فتح الباب واسعاً من بعده لاستخدام الكثير من الأشكال التناصية، إذ إن التناص من العناصر الرئيسة في بناء هذه الرواية، مما شكل ضغطاً على مجمل الأحداث، وجعل المتلقي دائم التنقل بين تفاصيل التناصات المختلفة، التي تجعل النص أكثر انفتاحاً وتعالقاً مع النصوص الأخرى. ومن أبرز أشكال التناص التي استعملها الغيطاني ما يأتي:

١-التناص مع القرآن الكريم:

اعتمد الغيطاني على التناص مع لغة القرآن الكريم بكثرة في الرواية، وهو بذلك يظهر تأثراً واضحاً بعلي أحمد باكثير الذي كان يكثر من توظيف لغة القرآن في رواياته التاريخية، لكن يبدو اختلاف هدف كل منهما من توظيف القرآن الكريم، فكتابة باكثير كانت من منطلق إسلامي، يؤكد فيها على أهمية الفكر الإسلامي في مواجهة تيارات التغريب الأخرى، لذلك أكثر من الاعتماد على لغة القرآن الكريم والاقتباس منه. أما جمال الغيطاني فإنه يكتب من منطلق شيوعي حيث اعتنق الماركسية في شبابه، وكان ذلك سبباً في اعتقاله عام ١٩٦٦ بتهمة الانتماء إلى تنظيم شيوعي. ومن خلال تناول الرواية وتحليلها يتضح لنا هدف الغيطاني من توظيفه واقتباسه لآيات القرآن الكريم والذي يتمثل في فضح ممارسات السلطة الحاكمة وبيان مساوئها، وأنها تتخذ من القرآن الكريم والنصوص الدينية وسيلة للمكر والخداع والكذب سواء على الناس أم على أنفسهم، حيث يكثرون من ذكر الآيات القرآنية الكريمة التي تحث على نشر الخير والأمن والعدالة إلا أنهم لا يطبقون منها شيئاً، ومن ذلك أن غالبية الكتب الرسمية الصادرة عن الدولة، أو الرسائل المتبادلة بين أقطاب الحكم تُصَدَّر بآيات قرآنية مثل قوله تعالى: "وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ".(١) وقوله تعالى: "وَتَعَاوَنُوا عَلَى الْبِرِّ وَالتَّقْوَى وَلا تَعَاوَنُوا عَلَى الإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ".(٢) هاتان الآيتان صُدِّر بهما المرسوم السلطاني الذي قضى بعزل علي بن أبي الجود وتعيين الزيني بركات لولاية حسبة القاهرة، وغير ذلك كثير.(٣) ومع ذلك فالسارد لا يجعل استعمال القرآن الكريم حكراً على السلطة الفاسدة، بل يجريه أحياناً على ألسنة بعض الشخصيات الخيرة الصادقة التي تعبر عن همومها وأحزانها وصبرها باللجوء إلى آيات القرآن الكريم(٤)، ومن ذلك ما يظهر في حديث سعيد

(١) الزيني بركات، ص٢٩- القرآن الكريم، سورة آل عمران: ١٠٤

(٢) الزيني بركات، ص٢٩- القرآن الكريم، سورة المائدة:٢

(٣) انظر، الزيني بركات، ص٦٧، ص١٠٢، ص١٥١، ص٢٢٣

(٤) انظر، الزيني بركات، ص٨٠، ص٢١٠

الجهيني مع نفسه عندما صدمته قسوة الظلم الذي تعرض له فيقول: "أتى الزمان الذي لا يعرف فيه الإبن أباه، يسأل الأخ عن أخيه فينكره حتى لو جاوره وقوفاً، أتى اليوم الذي ترمي فيه كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى، في الهواء خمدة، أهي القارعة، وما أدراك ما القارعة؟".(١) هذا الحديث يتساوق مع مجموعة متفرقة من الآيات القرآنية هي قوله تعالى: "يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ، وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ"(٢) وقوله تعالى: "يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُم بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ"(٣) وقوله تعالى: "الْقَارِعَةُ، مَا الْقَارِعَةُ، وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ".(٤)

٢-التناص مع الحديث النبوي الشريف:

وظَّف جمال الغيطاني الأحاديث النبوية الشريفة في روايته، وجعلها تخدم النص الروائي، وقد أجراها على ألسنة الشخصيات المختلفة، ليظهر تحوير البعض لدلالة الأحاديث بما يخدم أهدافه الخاصة. ومن ذلك ما أورده على لسان خطباء الجمعة في الرد على من أحلّوا تعليق الفوانيس أمام البيوت والدكاكين، فقد حوروا دلالة الحديث ليقنعوا الناس بحرمة الفوانيس مع أنها مفيدة للجميع حيث تنير الشوار والطرقات في ظلمة الليل فقالوا: "يا أهل مصر، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "لا يستحي العالم إذا سئل عما لا يعلم أن يقول لا أعلم".. وهنا تعالى بكاء الناس في الجوامع، وزعق بعضهم، اللهم اهدم الفوانيس، اللهم اسحق الفوانيس".(٥) ومن الأحاديث التي وردت في الرواية أيضًا، ما ورد على لسان زكريا بن راضي بمناسبة اجتماع كبار البصاصين في القاهرة حيث استعان في مطلع خطابه بحديث الرسول -صلى الله عليه وسلم- الذي يقول فيه: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليقل خيرًا، أو ليصمت".(٦) مع أنه لم لم يرد في خطاب زكريا إلا ما فيه كل شر وقهر وظلم وتعذيب للناس. وقد أبدع الغيطاني بهذه المفارقات والتناقضات في تصوير فساد السلطة ومن يسير في ركابها، فهم لا يتورعون عن استغلال الأحاديث النبوية الشريفة في الكذب والتضليل والخداع الذي يمارس على الغير، وهذا تطور ملموس في توظيف الحديث النبوي الشريف، اختلف فيه الغيطاني مع باكثير الذي أكثر

---

(١) الزيني بركات، ص٢٧٣

(٢) القرآن الكريم، سورة عبس: ٣٤-٣٥

(٣) القرآن الكريم، سورة الحج: ٢

(٤) القرآن الكريم، سورة القارعة: ١-٣

(٥) انظر، الزيني بركات، ص١١٤-١١٥

(٦) الزيني بركات، ص٢٢٣

في رواياته التاريخية (وإسلاماه) من الاستعانة بالأحاديث النبوية الشريفة، إلا أنه وظفها على ألسنة الشخصيات وفق دلالاتها ومعانيها الصحيحة دون تحوير للقصد أو تبديل فيه.

٣-التناص مع السيرة النبوية:

استلهم السارد السيرة النبوية على لسان رئيس البصاصين زكريا بن راضي في أثناء خطابه بمناسبة اجتماع كبار البصاصين في القاهرة حيث يقول واصفاً كراهية الناس للبصاصين: "ما من عاقل يزعم وجود إنسان محبوب من كافة قومه، لم يخلق هذا قط، ألم يكن خاتم المرسلين وسيد البشر مضطهداً من قومه، ألم يرمه اليهود بالحجارة من فوق أسوار الطائف، فألهب الهجير باطن قدميه. وسال دمه، ألم يتآمروا على قتله؟ ألم يحاربوه وتأكل واحدة منهم كبد عمه نيئاً؟"[(١)] يكشف الغيطاني من خلال التناص السابق عن أعماق شخصية زكريا المريضة الفاسدة، التي ترى في البص ومراقبة الناس عملاً مقدساً، يسعى فيه البصاص إلى إرضاء الله -عز وجل- والحفاظ على أركان الدولة، وما كراهية الناس له إلا ككراهية المشركين للنبي محمد -صلى الله عليه وسلم- الذي كان يتعرض للأذى من قومه رغم نشره للخير وحمله للرسالة الربانية. ما هذا التناقض العجيب؟ إن رئيس البصاصين بهذا الشكل يُبرِّأُ ساحة البصاص من أي ذنب، ويجعل كل من يعترض على عمله في صف الكفار والمشركين الذين يجب القضاء عليهم.

٤-التناص مع قصص الأنبياء:

لم يكن جمال الغيطاني أول من وظف قصص الأنبياء في الرواية التاريخية، فقد سبقه في ذلك علي أحمد باكثير، إلا أنه طوَّر توظيف هذا النوع من التناص ليصبح أكثر تعبيراً عن نفسيات شخصياته الروائية، فقد استوحى قصة نبي الله موسى -عليه السلام- مع فرعون بما يخدم روايته في التعبير عن نفسية البصاص المريضة، الذي يجمح به الخيال، فيرى عالماً مليئاً بالبصاصين، كل شيء فيه مراقب، حتى الأطفال وهم في أرحام أمهاتهم، إذ يقول على لسان رئيس البصاصين: "لو أوتي فرعون مصر بصاصاً عظيماً نفذ إلى حقيقة الطفل الذي ألقته أمه في النهر. لما عرفت الدنيا نبي الله موسى. ولنجا فرعون وجنوده من الغرق".[(٢)] كذلك استدعى السارد قصة إبراهيم -عليه السلام- عندما أراد ذبح ابنه إسماعيل طاعة لأمر الله -عز وجل-

(١) الزيني بركات، ص٢٢٥

(٢) الزيني بركات، ص٩٦

الذي افتداه بكبش سمين في التعبير عن المعاناة والظلم الذي تعرض له سعيد دون أن يفتديه أحد حيث إنه "ذُبِحَ ذبحاً ولم يفتده جبريل عليه السلام، لم يبكه قلبه، بل هام كالأبرص، يرى الدنيا ثقباً ضيقاً".(١) كما يظهر التناص مع قصة المسيح عيسى بن مريم، وقصة سيدنا يوسف –عليه السلام– على لسان زكريا بن راضي في اجتماع البصاصين.(٢)

٥–التناص مع الأمثال الشعبية:

استعان الغيطاني بالأمثال الشعبية في رواية الزيني بركات، ويعد ذلك أحد أشكال التناص الجديدة التي أدخلها السارد على الرواية التاريخية، والتي لم نقع عليها في الروايات التاريخية السابقة عند نجيب محفوظ أو باكثير أو الكيلاني. وللأمثال الشعبية أهمية كبيرة حيث إنها ترصد تطور الوجدان الشعبي تجاه الظروف المحيطة، وتعكس ثقافة الشعب وعاداته وتقاليده وقيمه، وهي بمثابة قوانين اجتماعية؛ لأنها تمثل وعاء للتجارب الشعبية في الحياة، ثم إنها تعبر عن طبيعة الشخصيات الروائية، وطريقة تفكيرها، وتقييمها للمواقف. ومن الأمثال التي وظفها الغيطاني في الرواية قوله: "عد غنماتك يا جحا"(٣) على لسان سعيد الجهيني الذي يعبِّر باستخدامه لهذا المثل عن معارضته لسياسة الدولة، وسخريته من عدم كفاءة أمراء المماليك لشغل الوظائف الهامة. كذلك ظهر المثل الشعبي: "يا فرحة ما تمت"(٤) على لسان الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي عندما ذكر قصة الرجل المسن الذي قضى عمره يحلم بالحصول على جارية رومية بيضاء، وعندما تحقق مراده قبض عليه الزيني وعذَّبه بتهمة سوء معاملة الفتاة. كما يظهر المثل الشعبي: "فأل الله ولا فالك".(٥) على لسان المعلم مُرشدي في أثناء حواره مع آخرين عن شخصية الزيني بركات. وورد أيضاً المثل الشعبي: "الحق يا متعوس، وإلا علقوا لك فانوس"(٦) على لسان بعض شعراء المقاهي في الحط من قيمة الفوانيس التي تكشف عورات الناس في الليل. وبناءً على ذلك فقد أحسن السارد توظيف الأمثال بدلالاتها المتعددة؛ لتكون خير مُعبِّر عن طبيعة الشخصيات الروائية ومواقفها من الأحداث، فسعيد الجهيني ناقم على السلطة معارض لأسلوبها في الحكم، والرحالة البندقي يظهر تعاطفاً مع الرجل المسن، ويلمِّحُ

---

(١) الزيني بركات، ص٢١٤

(٢) الزيني بركات، ص٢٢٥

(٣) الزيني بركات، ص٢٦

(٤) الزيني بركات، ص١٢

(٥) الزيني بركات، ص٥٠

(٦) الزيني بركات، ص١٠٨

للظلم الذي تعرض له على يد الزيني بركات، والمعلم مرشدي يعبر عن طيبة الناس وسذاجتهم وتقديسهم للحاكم، أما الشعراء فيستخدمون الأمثال في خداع الجماهير لتحقيق مصالحهم الخاصة المرتبطة بالنظام.

٦-التناص مع الحكم والأقوال المأثورة:

اعتمد السارد على استخدام بعض الحكم والأقوال المأثورة على لسان بعض الشخصيات الروائية، وهذا شكل جديد من أشكال التناص في الرواية التاريخية، والذي يُعبِّر عن ثقافة الشخصية ومدى معرفتها بأخبار السلف وما ورد عنهم، وعلاقة ذلك بحاضر الخطاب الروائي، ومن أهم الأقوال المأثورة الواردة في الرواية ما جاء في خطاب زكريا بن راضي بمناسبة اجتماع كبار البصاصين في القاهرة؛ لتدارس الأحوال، والنظر في الأساليب المتبعة، وما يستجد منها، ولتبادل المعرفة والفوائد، حيث استعان بقول مأثور عن الصحابي الجليل عمرو بن العاص – رضي الله عنه– يقول فيه: "الكلام كالدواء، إن أكثرت منه قتل، وإن أقللت منه نفع".[(١)] ومن الحكم والأقوال المأثورة ما ورد أيضاً على لسان مقدم بصاصي القاهرة وهو يحاور سعيد الجهيني بعد خروجه من السجن، طالباً منه العمل ضمن جماعة البصاصين من خلال العودة إلى الشيخ أبي السعود قائلاً: "يا أخي من علمني حرفاً صرت له عبداً".[(٢)] إن ذكر السارد لهذه الأقوال على ألسنة كبار البصاصين يظهر الوجه البشع المخادع لهذا النظام الفاسد، الذي يظهر الخير قولاً ويمارس الشر فعلاً وسلوكاً.

٧-التناص مع الأساطير الشعبية:

وهو من أشكال التناص الجديدة التي أضافها الغيطاني إلى الرواية التاريخية، هذا النوع من التناص لم نجده عند زيدان ولا أبي حديد ولا نجيب محفوظ وباكثير. إن هذه الأساطير تظهر بساطة وسذاجة التفكير الشعبي، الذي يدل على سطحية المعرفة وقلتها، فالشعب – غالباً– يصدق ما يسمع، وهو يتعلق بالحكايات الأسطورية العجيبة ذات الحلول العجائبية التي لا نراها على أرض الواقع، ولعل في الميل إلى الأساطير الشعبية دليل على تفشي حالة اليأس والإحباط من الواقع بحيث لا يجد الإنسان الأمل الذي يخفف عنه معاناته إلا في عالم الأساطير العجيب. وقد ذكرت الرواية العديد من الأساطير الشعبية فتحدثت عن خاتم سيدنا

---

(١) الزيني بركات، ص٢٢٣

(٢) الزيني بركات، ص٢٧٤

سليمان وقدرته العجيبة على استحضار الجن وقضاء الحوائج حيث يقول العامة: "لدى الشيخ أبو السعود خاتم عليه رسم سيدنا سليمان، يمكنه فك طلاسم الجان وتسخيرهم لأغراض الإنسان، يمكن للشيخ أن يحمل زكريا بن راضي إلى جبال واق الواق، لا يرجع أبداً، لو شرع في العودة فسيقطع المسافة في ألف ألف سنة".[١] كذلك يظهر البعد الأسطوري العجائبي في الكثير من الشطحات الصوفية التي ترد بكثرة في الرواية، ومن ذلك قوله: "يجتمع سيدنا الخضر وسيدنا إلياس ليلقيا نظرة على بلاد يأجوج ومأجوج، حتى لا يكسروا السد، ويغرقوا العالم".[٢] ومن ذلك أيضاً استحضار أسطورة قرقماس –أحد أمراء المماليك الأقوياء الذين تناقل الناس أخبارهم– في وصف سعيد الجهيني، حيث يقول عامة الناس: "لو أوتي سعيد قوة قرقماس المصارع لما جَرُأ مملوك على اختطاف قشرة حبة فول من سلة تحملها طفلة، لكن الله خلقه ضئيل الحجم، كثير الأمراض".[٣]

٨–التناص مع التراث الإنساني:

حرص السارد على فتح روايته على التراث الإنساني بشكل عام، الأمر الذي لا نجده عند غيره من كتاب الرواية التاريخية، ونجد ذلك عنده في موضعين، الأول عندما استحضر شخصية بلقيس كونها رمز للجمال في تعبيره عن مأساة سعيد بعد تعرضه للسجن والاعتقال والتعذيب في سجون الظلم والقمع حيث يقول: "لو جاءت بلقيس نفسها، لو رقصت أمامه في حجرة مغلقة نائية، لن تهتز جذور شعيرات رأسه حتى".[٤] والآخر حينما استدعى شخصية بوذا الذي امتلأت حياته بالآلام والمواجع في سبيل دعوته.[٥] فقد كانت استعانة السارد بالتراث الإنساني –الثقافي والديني– موفقة في عرض طبيعة الشخصيات الروائية والتعبير عن مكنوناتها النفسية.

٩–التناص مع التاريخ:

اعتمدت الروايات التاريخية السابقة لرواية الزيني بركات على الإحالة إلى حدث تاريخي معين، في فترة زمنية معينة، مع ذكر الشخصيات المكونة لهذا الحدث، ومراعاة البيئة الزمانية

---

(١) الزيني بركات، ص٨٠

(٢) الزيني بركات، ص٢٤٤

(٣) الزيني بركات، ص٧٦

(٤) الزيني بركات، ص٢٥٨

(٥) الزيني بركات، ص٢٢٥

والمكانية وبيان أثرها في تطوره، وقد طوَّر جمال الغيطاني هذه النظرة، فهو يتناول حدثاً عاماً هو هزيمة مصر المملوكية أمام العثمانيين ويبين الأسباب التي أدت إليها، لكنه لا يكتفي بهذا الحدث، بل إنه يعود إلى الكثير من الأحداث التاريخية التي سبقت زمن الخطاب الروائي، فيستنطق الواقع التاريخي السابق لزمن الرواية، ويسلط الضوء على أحداث وشخصيات تاريخية هامة مثل شخصية الظاهر بيبرس(١)، وجنكيز خان واجتياح بغداد(٢).. وغير ذلك، وقد لوحِظ وجود خيط واحد يربط بين كل هذه الأحداث، يتمثل في أنها ترتبط بفكرة البص، والتجسس، والعمل المخابراتي، والتعذيب والقمع. فكلها تؤكد على رؤية الرواية، وهي في الوقت نفسه توحي بانفتاح أحداث الرواية على الواقع ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

١٠ – التناص مع الروايات الأخرى (العربية والأجنبية):

وهو من أشكال التناص التي تم توظيفها في الرواية التاريخية الجديدة، وقد ظهر بشكل واضح في رواية الزيني بركات، حيث يبدو تأثر السارد في أثناء كتابته للرواية ببعض الروايات العربية والأجنبية. ففي مجال الرواية العربية يتضح تأثر الكاتب برواية (على باب زويلة) التي نشرت عام ١٩٤٧م للكاتب المصري محمد سعيد العريان، بحيث تتفق الروايتان في التركيز على الفترة التي شهدت نهاية دولة المماليك وهزيمتها الساحقة أمام العثمانيين، إلا أنهما اختلفتا في طريقة البناء الفني وأسلوب التعامل مع التاريخ، فقد مثَّلت رواية (على باب زويلة) البناء التقليدي المنتظم في عرض الأحداث والشخصيات والتعامل مع الزمان والمكان، بالإضافة إلى الالتزام بأحداث التاريخ كما وردت في كتب المؤرخين، فالعريان لا يستعيد التاريخ من أجل الارتباط بالواقع أو محاكاته، إنما يسعى لتقديمه كما هو مع إبراز مأساة طومان باي آخر المماليك الذي أعدمه العثمانيون على باب زويلة عندما دخلوا مصر، وحاله في ذلك حال جورجي زيدان في الرواية التاريخية التقليدية، أما جمال الغيطاني في (الزيني بركات) فلا يستوحي التاريخ ليعيد تقديمه، بل ليعرض من خلاله رفضه للواقع الذي عايشه في مصر قبل هزيمة عام ١٩٦٧م برؤية جديدة وشمولية، تتخذ من التاريخ قناعاً، وتستثمر كل عناصر البناء الفني للرواية من زمان ومكان ولغة وشخصيات وفق خصائص الرواية الجديدة التي تحاول استشراف المستقبل عن طريق الربط بين الماضي التاريخي والحاضر الواقعي.

---

(١) انظر، الزيني بركات، ص١٤٣

(٢) انظر، الزيني بركات، ص١٥٠

كذلك يظهر تأثر الكاتب برواية عالمية حققت شهرة كبيرة هي رواية (١٩٨٤) للكاتب الإنجليزي جورج أورويل، ويأتي التناص مع هذه الرواية في كونها تركز على فكرة البص، والمراقبة، والدولة البوليسية، ونظام الحكم الشمولي الذي يحد من حرية الأفراد، ولا يحقق أي نوع من التطور والتقدم الحضاري.

رابعاً: الشخصيات:

طوَّر جمال الغيطاني من طريقة عرض وتشكيل الشخصية فيما نسميه الرواية التاريخية تجاوزاً، خصوصاً في تعامله مع الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث، فإذا كان كُتّاب الرواية التاريخية السابقون يعملون على رسم وتقديم شخصياتهم الروائية بشكل واضح ومباشر كما هو الحال عند جورجي زيدان ونجيب محفوظ، أو يحرصون على تهيئة شخصياتهم المحورية جسدياً ونفسياً ومعرفياً لتحمل دور البطولة كما هو الحال عند علي أحمد باكثير، فإن جمال الغيطاني منح شخصياته الروائية التي استقاها من التاريخ الحرية الكاملة في تقديم نفسها بطرق مختلفة، فلم يعرض صفاتها بشكل مباشر، بل جاءت هذه الصفات متناثرة في ثنايا الرواية بما يخدم تطور الأحداث، وخير مثال على ذلك طريقة عرض السارد لشخصية الزيني بركات بن موسى، وهي بالمناسبة شخصية تاريخية حقيقية ورد ذكرها في كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس أكثر من مرة[١]، وقد شغل الزيني وظيفة الحسبة في عهد السلطان قنصوة الغوري في السنة الثامنة بعد التسعمائة للهجرة –حسب المرجع التاريخي– واستمر في منصبه حتى بعد انتهاء حكم المماليك لمصر، وقد جعل السارد من شخصية الزيني بركات محوراً رئيساً لأحداث الرواية، واعتمد في تقديمها على تقنيتين جديدتين هما: تقنية الغموض، وتقنية المفارقات.

١–تقنية الغموض:

اعتمد السارد في وصفه لشخصية الزيني بركات على تقنية الغموض بشكل كبير، فرغم تعرض الرواية لتاريخ معظم الشخصيات الأخرى وحرصها على كشف أسرارها وأعماقها النفسية، إلا أنها لم تعرفنا بشخصية الزيني، بل كانت شخصية غامضة، مغلقة على عالمها الداخلي من بداية الرواية حتى نهايتها، فلا يعلم القارئ أصول هذه الشخصية وظروف نشأتها، وحجم ثروتها أو المال الذي تملكه وكيف حصلت عليه، ثم إننا لم نستمع إليه أبداً على نحو مباشر، إنما

(١) انظر، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج٤، ص٥٠، ص٧١، ص٧٥

وصلنا صوته ومضمون كلامه عبر ما يتردد بين الناس في السرادقات المختلفة، وعبر حكي الآخرين عنه وخاصة الرحالة البندقي، وزكريا بن راضي، وسعيد الجهيني، حتى إن حديث الشخصيات الأخرى عنه يمنحه بعداً أسطورياً عجائبياً يزيد من غموض الشخصية. فلا يجد زكريا في تقارير بصاصيه سوى "بركات بن موسى، له مقدرة الاطلاع على النجوم، أمه اسمها عنقا"(١). ويصفه الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي بقوله: "لم أرَ مثل بريق عينيه. لمعانهما، خلال الحديث تضيقان، حدقتي قط في سواد ليلي، عيناه خلقتا لتنفذا في ضباب البلاد الشمالية، في ظلامها، عبر صمتها المطبق، لا يُرى الوجه والملامح، إنما ينفذ إلى قاع الجمجمة، إلى ضلوع الصدر، يكشف المخبأ من الآمال، حقيقة المشاعر، في ملامحه ذكاء براق، إغماضة عينيه فيها رقة وطيبة تدني الروح منه، في نفس الوقت تبعث الرهبة".(٢) ويصفه زكريا قائلاً: "الزيني رجل لم يعرف له مثيلاً.. هذا الزيني جاءه من العصر الغامض النائي الذي يود العيش فيه، مثله لا يستهان به".(٣) وبالنسبة لسعيد الجهيني فإنه "لا ينكر قرب الزيني من روحه، عندما اقترب لإبلاغه طلب الشيخ أبو السعود، كان الوقت ليلاً، خرج إليه الزيني ملثماً.."(٤) ف "ليس للزيني كما ترسمه الرواية ملامح واضحة؛ فدائماً هناك حواجز بينه وبين العيون التي تراه، حتى حين يراه الرحالة في خطبة الأزهر الشهيرة، لا يراه إلا وسط هالة من الإعجاب والرهبة، ومن مسافة لا تسمح بالوضوح، أو من وراء لثام كما يحدث في المشهد الختامي، وبحيث لا يتوقف إلا عند أشياء مراوغة كنبرات صوته، ولمعة عينيه، وهو الأمر الذي يزيد صورة البطل التاريخي غموضاً على غموضها، بحيث تبقى في الوضع الذي كانت عليه بالنسبة لمعاصريها في الواقع التاريخي".(٥) ولا شك أن اعتماد السارد على تقنية الغموض قد أدى إلى زيادة حدة الإثارة والتشويق لدى القارئ، إذ إن هذا الغموض يحقق نسبة عالية من الجاذبية والتشويق التي تجعل القارئ متحفزاً يحاول معرفة واستكشاف شخصية الزيني التي لم يقف على حدودها في الرواية.

٢-تقنية المفارقات:

اتكأ السارد على المفارقة والتناقض في بناء شخصية الزيني، فشخصية الزيني بركات في الرواية ليست ثابتة، بل إنها تجمع بين الكثير من المفارقات والمتناقضات التي لا يتم عرضها

---

(١) الزيني بركات، ص٣٩

(٢) الزيني بركات، ص١٠

(٣) الزيني بركات، ص١٤٨

(٤) الزيني بركات، ص٨٣

(٥) هموم المعيشة كما تصورها الرواية التاريخية(بحث)، ص٩٨

بشكل مباشر، بل إن هذه المفارقات تظهر للقارئ تدريجياً مع تطور الأحداث وتقدمها، لذلك يُحار القارئ في جمع شتات هذه الشخصية الغامضة المتناقضة. ومن أبرز المفارقات والتناقضات المرتبطة بشخصية الزيني ما يأتي:

١- تصوره الرواية إنساناً زاهدًا في الحياة ومناصبها، حيث طلب من السلطان على مرأى من الأمراء أن يعفيه من وظيفة الحسبة؛ لأنه يخشى من الوقوع في ظلم الناس،[(١)] على الرغم من أنه سعى للحصول على هذا المنصب، ودفع لتحقيق ذلك رشوة تقدر قيمتها بثلاثة آلاف دينار للأمير قاني باي.[(٢)]
٢- يسعى الزيني بركات إلى نشر العدل والحفاظ على الرعية، وعندما أصبح والياً للحسبة أبقى زكريا بن راضي -رئيس البصاصين- على منصبه كنائب له، بل وأنعم عليه بلقب الشهاب، على الرغم من أن زكريا أحد أكبر رموز الظلم والقمع والفساد في البلاد.[(٣)]
٣- يُظهر الزيني التواضع والتقرب من العامة والبسطاء، مع أنه ينظر إليهم نظرة دونية، فَهُم عنده كقطيع الماشية، ولا بأس من اختفاء بعضهم من حين إلى آخر؛ بطرق لا يعرفها أحد؛ لبث الرعب في قلوب الباقين.[(٤)]
٤- تظهر الرواية حرص الزيني على العدل والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر من خلال تصدير نداءاته دائماً بـ "نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر" مع أنه في الواقع العملي يُمارس كل أشكال القمع والظلم والتعذيب ضد البسطاء من أبناء الشعب، وقد اتضح ذلك في أثناء تعذيبه لعلي بن أبي الجود[(٥)]، ومتابعته وسجنه لسعيد الجهيني[(٦)].
٥- يعاقب صغار التجار من المحتكرين كي يرضى الناس عنه، بينما يسكت ويغض الطرف عن التجار الكبار أمثال (برهان الدين بن سيد الناس) الذي عمل على احتكار الفول.[(٧)]

---

(١) انظر، الزيني بركات، ص٤١
(٢) انظر، الزيني بركات، ص٣٩
(٣) انظر، الزيني بركات، ص١٠٣، ص١١١
(٤) انظر، الزيني بركات، ص١٥٣
(٥) انظر، الزيني بركات، ص١٣٧
(٦) انظر، الزيني بركات، ص١٩٣
(٧) انظر، الزيني بركات، ص١٢٤

٦- يظهر الزيني بركات التقوى والورع من خلال كثرة ارتياد المسجد وإمامة الناس في الصلاة، ويتضح في النهاية أنه يتخذ من كل ذلك وسيلة لكسب ود البسطاء والتأثير فيهم.. "وأخبار الصلاة؟ ابتسم زكريا، "يدي قبلة للشفاه.." تزايد ضحك الزيني، اسمع يا زكريا، لابد أن تحتل مكانة في قلوبهم أكبر..".(١)

٧- يحرص الزيني طوال الرواية على تعذيب وإعدام وقتل كل من كان له صلة بالعثمانيين(٢)، مع أنه يَثبت في النهاية اتصاله بهم وتعامله معهم وخيانته للسلطان قنصوة الغوري، ويؤكد ذلك إقراره على وظيفته في ولاية الحسبة حتى بعد سقوط حكم المماليك واحتلال العثمانيين لمصر.(٣)

ومن مظاهر التجديد التي ترتبط بشخصية الزيني بركات الروائية، أن الكاتب جعل منها رمزاً لشخصية الرئيس المصري جمال عبد الناصر، وقد أكد الكثير من النقاد على هذه الرمزية(٤)، حيث إن التشابه بينهما كبير، فاسم الزيني بركات يشبه في دلالته اسم جمال عبد الناصر (الزين والبركات والجمال والنصر)، وكلا الرجلين كان يحاول إقامة العدل ويخلق الأعداء، ثم إن كلا الرجلين خطب في الجامع الأزهر للتأثير على الجماهير واستغل الوازع الديني، وكلا الرجلين حصل على تأييد كبير من جماهير الشعب، وأصبح هو مطلب عامة الناس ومحط آمالهم، ولم يكن يعرف حقيقتهما إلا القلة القليلة من المثقفين، ورغم أن بعض النقاد رفض إقامة هذه المقاربة بحجة أنها تتنافى مع الطابع الأساسي للرواية الذي لا يحسم شيئاً ويبقي على موقف المفارقة، إلا أن الباحث يرى أن الكاتب وجد في شخصية الزيني بركات رمزاً للنظام المصري القائم الذي اعتمد على المكر بالناس وخداعهم وقمعهم في العهد الناصري.

وقد تطورت نظرة الغيطاني للشخصية في الرواية التاريخية، ومن أبرز ملامح هذا التطور تناوله لنماذج شخصية جديدة لم يتعرض لها أحد من قبله من كتاب الرواية التاريخية، ومن هذه النماذج:

---

(١) الزيني بركات، ص١٩٤

(٢) انظر، الزيني بركات، ص٨٨

(٣) انظر، الزيني بركات، ص٢٨٣

(٤) انظر، هموم المعيشة كما تصورها الرواية التاريخية، ص١٠٩

١ -نموذج رئيس المخابرات:

يمثل هذا النموذج شخصية الشهاب زكريا بن راضي -رئيس البصاصين- الذي عمل السارد على تعريته من خلال كثرة الحديث مع النفس، والتداعي، واسترجاع الذكريات، الأمر الذي يُظهر قصور وضعف هذه الشخصية التي يخشاها الجميع، شخصية خائفة ومترددة ومصابة بالهوس الأمني إلى حد الجنون فـ "زكريا لا يدري ما تحمله الساعات الآتية، لا يأمن أبداً مهما استقرت الأحوال.. لا يخطئ زكريا تقدير أضيق الثغرات، وأتفه الاحتمالات، من يدري؟؟ ربما أرسل أمير إلى السلطان يخبره بأمر المحابيس هنا، منهم من نسيه زكريا لطول المدة، ربما جاء مماليك الغوري، الجلبان أو القرانصة، تسلقوا الأسوار، نفذوا من الأبواب الممرات والحجب، أمسكوه، بهدلوه، ثم يفتشون عن السجن.."[١] ثم إنه يشك في كل من حوله فـ "لا يعلو مخلوق عنده على الشك"[٢]، وهو شخصية فاسدة وشاذة لا تتورع عن فعل أي شيء في سبيل تحقيق رغباتها الدنيئة[٣]، إنه يرى في متابعة الناس ومراقبة حركاتهم وسكناتهم وسيلة شرعية لحفظ الأمن، إنها شخصية معقدة مليئة بالأمراض النفسية، العظمة، والسادية حيث يتمتع بتعذيب الآخرين.. فـ "من شهور أمسكوا في خان الخليلي تاجراً رومياً قيل إنه يكاتب ابن عثمان.. راقب عقابه بنفسه. تعصير أكعابه. حرق جلد ظهره بنار هادئة..".[٤] كذلك هي شخصية متناقضة تظهر المفارقة بين مبالغته في تدليل ابنه ياسين وبين تعذيبه وظلمه للآخرين.[٥] لا شك في أن توظيف الكاتب لهذه الشخصية اتصال بالواقع الذي عايشه في مصر البوليسية المخابراتية، حيث جعل من شخصية زكريا رمزاً لقوى الظلم والاستبداد التي يمثلها رؤساء أجهزة المخابرات وأركان الدولة البوليسية حيث الفساد والظلم والقمع الذي يقود إلى الهزيمة.

٢ -نموذج المخبر:

من النماذج الشخصية الجديدة التي تم توظيفها في الرواية التاريخية عند جمال الغيطاني، وهي ترتبط برؤية الرواية المتمثلة في متابعة الناس ومراقبتهم كإحدى صور القمع وكبت

---

(١) الزيني بركات، ص٣٢

(٢) الزيني بركات، ص١٤٩

(٣) انظر، الزيني بركات، ص٣٤

(٤) انظر، الزيني بركات، ص٨٨

(٥) انظر، الزيني بركات، ص٩٣

الحريات، وقد مثَّل عمرو بن العدوي شخصية البصاص (المخبر) الذي يمتهن نقل أخبار الناس، حيث استغل جهاز البصاصين فقره وحاجته وظروفه الصعبة، واستدرجه للعمل معه مقابل الحصول على المال الذي يقيه ذل سؤال الناس وطلب معونتهم، بالإضافة إلى وعده بالحصول على وظيفة حال تخرجه. وعلى الرغم من عمله مع جهاز البصاصين إلا أن حياته أصبحت أكثر تعاسة وخوفاً من ذي قبل، فهو يحتقر نفسه، ويخشى من كشف الناس له وافتضاح أمره، ثم إنه يخاف من التقصير في عمله في نقل المعلومات، لعلمه أنه هو نفسه مراقب فـ "عمرو يعلم أنه ليس بمفرده، هناك من يرقب الخلق معه، يرقبه هو أيضاً، يرفع عنه التقارير إلى مقدم بصاصي القاهرة، عندما أخبره المقدم نفسه بهذا تقلب على جمر، تساءل كثيراً.. من هم؟؟ حاول الاستدلال على واحد منهم، ظن الظنون لم يستطع فآثر صرف الفكرة، لكنها تغيب، تحوم دوماً، لو رفع أحدهم حادثة وقعت على مرأى من عمرو، ولم يبلغ عنها، هنا يتعرض للمساءلة، يتهم بالغفلة، مجاملته البعض على حساب الآخر، ليس أميناً فيما ينقله، ما يسمعه.."[1] إن هذا الحديث الدائم مع النفس إنما يعبر عن نفس البصاص الآثمة المضطربة والمترددة. وشخصية البصاص أو المخبر شخصية دنيئة يكرهها الناس بشدة ويتمنون هلاكها، فها هو سعيد يتساءل: "كيف يُعذب عمرو يوم القيامة؟؟ ربما أطاح رقبة بكلمة، يسفك حياة أسرة بوريقة، يقطع الأمل من قلب أب عجوز ينتظر عودة ابنه الفقيد ليؤم المصلين في القرية، آه لو يمضي سعيد الآن، يمسكه من عنقه، ينفذ إلى أعماقه المكنونة".[2]

٣-نموذج الشخصية الصوفية:

يمثل هذا النمط شخصية الشيخ أبو السعود وهو من الشخصيات التاريخية الحقيقية[3] التي وظفها السارد في الرواية وأضفى عليها بعداً تخييلياً أخرجها من عباءة التاريخ باستدعاء ذكرياتها، وتفسير مواقفها الحياتية المختلفة، والشيخ أبو السعود في الرواية مثال للعابد الزاهد العالم العارف المتصوف، الذي ترك الدنيا بشهواتها وصراعاتها؛ لينظر إلى الآخرة حيث نهاية كل شيء وبداية الخلود، حيث الحياة الحقيقية الآمنة بعيداً عن جو الظلم والفساد الذي يسود الحياة الدنيا. وشخصية أبي السعود مؤثرة في الرواية، رغم ثباتها بشكل عام، فكلمته مسموعة، يقدره الجميع، هو من جاءه التجار في بداية الرواية وطلبوا منه إقناع الزيني بقبول منصب

---

(١) الزيني بركات، ص٥١

(٢) الزيني بركات، ص٢٧

(٣) انظر، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج٥، ص٨٦

الحسبة، وقد استجاب الزيني لطلب الشيخ مباشرة واتخذ منه غطاءً لممارسة كل ما يحلو من أفعال فكان يقول دائماً: "لولا ثقة مولاي وإمامي الشيخ أبو السعود الجارحي لما قبلت"[١]، ومع ذلك عندما اكتشف الشيخ فساد ومكر وظلم وخداع الزيني بركات أتى به وحبسه عنده، وكان ينوي إعدامه لولا مناصبه المتعددة وما لديه من أسرار لا يعلمها سواه.

٤ –نموذج المثقف:

حرصت الرواية التاريخية الجديدة على إبراز شخصية المثقف، وبيان دوره في عملية التطور والتغير الاجتماعي والسياسي، ويمثل سعيد الجهيني في الرواية شخصية المثقف الذي يعلم حقيقة الأمور إلا أنه لا يمتلك الجرأة في التعبير عما يتعرض له الناس من ظلم؛ خوفاً من التعذيب الشنيع داخل سجون الشهاب زكريا حيث "تغيب عنه لحظة دائماً يتوهمها، لحظة يضع فيها أحد المستصنعين البصاصين يده فوق كتفه، يضحك كاشفاً صفين من أسنان صفراء. تسمح معانا".[٢] وهو لا يجد الراحة إلا عند الشيخ الصالح أبي السعود الصوفي العارف بالأصول والفروع الذي يصرح له بكل ما تنوء به نفسه من أفكار وآلام ترتبط بواقع حياة البؤس والشقاء التي يحياها الناس جميعاً في ظل القهر والظلم الذي يمارس عليهما ف "سعيد يبدو مهموماً يسمع بشنق عبد، قطع يد سارق، إشهار امرأة ضبطت تسرق رغيفاً، تقطع يدها اليسرى، أو اليمنى إذا وجدوا اليسرى مقطوعة من قبل، يضطرب قلبه كفرخ صغير ابتل ريشه، لماذا يحدث هذا كله، لماذا؟؟".[٣] ثم إن سعيد لا يُخدع بمظاهر التقوى والورع التي يظهرها الزيني بركات، فسرعان ما يكشف حقيقته من خلال سلوكه العملي ومدى تطبيقه لما ينادي به من مبادئ. ويرى بعض النقاد أن شخصية سعيد الجهيني الروائية يمكن أن تكون امتداداً لشخصية جمال الغيطاني في الواقع[٤]؛ ويؤكد الباحث هذا الطرح، فقد عانى كلٌّ من المؤلف والشخصية الروائية (سعيد) من جور وظلم السلطات الحاكمة، ورفض كل منهما نظام القمع وكبت الحريات، وتعرض الإثنان للسجن والتعذيب نتيجة لذلك، وبالتالي فقد عَمِل جمال الغيطاني على التماهي في شخصية سعيد الجهيني؛ لكي يصف لنا كل ما تعرض له من ملاحقات أمنية ومخابراتية، وما تلاها من سجن وتعذيب، أدى إلى الحد من حريته وحرية غيره من المثقفين في فترة الستينات من القرن المنصرم.

---

(١) الزيني بركات، ص٢٤٢

(٢) الزيني بركات، ص٢٥

(٣) الزيني بركات، ص٢٥

(٤) انظر، جماليات التعالق النصي في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني(بحث)، ص٢١

٥-نموذج العلماء المنتفعين الفاسدين:

خالف جمال الغيطاني بنظرته للعلماء في الزيني بركات نظرة علي أحمد باكثير للعلماء في روايتي واإسلاماه والثائر الأحمر، حيث عمل باكثير على إبراز دور العلماء الربانيين في صنع التغيرات التاريخية الكبيرة، ولذلك كان صوت علماء باكثير عالياً ومؤثراً، وكانوا لا يتورعون عن مواجهة الحكام والسلاطين إذا رأوا أنهم على الباطل. أما جمال الغيطاني فقد جعل العلماء والقضاة رمزاً للنفعية والنفاق والفساد؛ وهذا يرجع إلى اختلاف ثقافة الكاتبين، ورؤية كل منهما للدين والحياة، فباكثير يحمل ثقافة إسلامية نقية، ورؤية شرعية للحياة، والآخر ماركسي الثقافة والرؤية. وقد ظهر ذلك من خلال شخصية قاضي قضاة مصر (عبد البر) والذي أصدر فتوى باطلة تتوافق مع رغبات أمراء المماليك في قضية الفوانيس التي بدأ الزيني بركات بها أولى خطوات مشروعه الإصلاحي حيث أراد إنارة شوارع وحارات القاهرة ليلاً، وهذا هدف نبيل، إلا أنه واجه في سبيل ذلك هجوماً شرساً، من طرف زكريا بن راضي -رئيس البصاصين- وأمراء المماليك، الذين وظفوا كل إمكانياتهم للقضاء على هذه الفكرة، وقد تم لهم ذلك بمساعدة قاضي القضاة الذي أصدر فتوى يقول فيها: "الفوانيس تذهب بالبركة من بين الناس".[١] ولم يعترض على هذه الفتوى إلا قاضي قضاة الحنفية الذي قال: "الفوانيس تطرد الشياطين، وتنير المسالك في الليل للغرباء، وتمنع مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء"[٢] ورغم صحة رأي قاضي الحنفية إلا أنه تم عزله من منصبه حيث صدر مرسوم سلطاني يقضي بذلك، وهنا يظهر نفاق قاضي القضاة حيث يقول للسلطان: "حميت الحق، وأعليت كلمة الإسلام، أقصيت المارقين، أبقاك الله حامياً للديار".[٣] يتضح من خلال هذه الشخصية انتشار الفساد على كل المستويات، فصوت العلماء الفاسدين والمنتفعين مسموع ومؤثر ويشكل أغلبية في مقابل الصوت الخفيض والمقموع وغير المؤثر للعلماء الصالحين.

٦-شخصية السَّجان:

طوَّر الغيطاني من تعامل الرواية التاريخية مع شخصية السَّجان، بحيث لم يقتصر اعتماد السَّجان فقط على العنف والتعذيب الجسدي كوسيلة للتحقيق كما هو الحال عند نجيب الكيلاني في وصفه للسجان الإسرائيلي في رواية (عمر يظهر في القدس)، بل إنه تخطى هذه

---

(١) الزيني بركات، ص١١٥

(٢) الزيني بركات، ص١١٥-١١٦

(٣) الزيني بركات، ص١٢١

المرحلة ليحدثنا عن ذلك السَّجان الجديد الذي يتخذ من التعذيب النفسي وأساليبه الحديثة وسيلة للتحقيق والحصول على المعلومات، فـ "السجان القائم على أمور المحابيس هنا، شاب مليح الوجه، رقيق العبارة، جميل الصورة، وهذا يخالف كل ما اتبع من قبل، ابتسم في وجه "علي" خاطبه بأدب "إذا احتجت أمراً أطرق هذا الباب بقبضتك مرة واحدة" وعندما أقول من؟ فلا تقل اسمك إنما قل "واحد" أنت منذ الآن واحد، طوال حديثه لم تفارق شفتيه الابتسامة، حديثه ظاهره رجاء لكنه أمر في جوهره".(١) ولا شك في أن لهذه الأساليب النفسية الحديثة التي تتمثل في الابتسامة، وسلب اسم السجين وإبداله برقم، وطريقة تقديم الطعام والشراب، وتعريض السجين لمشاهد لا يحتملها .. وقعاً عظيماً ومدمراً على نفسية السجين، فعلي بن أبي الجود أصبح "يخشى الابتسامة والعينين الهادئتين حتى صار يزوغ من صاحبهما، وربما وجد نفسه محصوراً بالبول، يكاد يطق، لكنه يأبى دق الباب".(٢) ويرى الباحث أن تعرض الكاتب وذكره لطرق التعذيب النفسي لا يرتبط بالتاريخ بقدر ما يرتبط بالواقع الذي يحياه، فهذه الطرق والأساليب النفسية لم تمارس ولم تستخدم في السجون إلا حديثاً، والكاتب في ذلك يزيد من اتصالنا وتوجيهنا ناحية واقع الظلم والقهر والقمع النفسي والبدني بداخل سجون ومعتقلات الأنظمة العربية التي جلبت الهزيمة.

٧-شخصية المرأة:

اهتمت الرواية التاريخية بشخصية المرأة، وقدَّمت نماذج فعالة لها، وجعلتها من الشخصيات المشاركة في صنع الأحداث والمؤثرة في تطورها، وقد حظيت المرأة بمكانة كبيرة عند جورجي زيدان، فلا نكاد نجد رواية من رواياته التاريخية تخلو من شخصية المرأة الفاعلة والقوية المؤثرة في الأحداث، وكذلك برز دور المرأة عند محمد فريد أبو حديد، كما ظهر أكثر من نموذج فاعل للمرأة عند نجيب محفوظ أهمها المرأة الحكيمة القائدة، والأم والزوجة المخلصة، والأنثى الجميلة الفاتنة، وأعطى علي أحمد باكثير اهتماماً كبيراً بالمرأة فأبرز دور كل من المرأة القوية الحاكمة، والزوجة الصالحة المجاهدة.

وعلى خلاف الروايات التاريخية السابقة، حدثت تحولات كبيرة في تناول الغيطاني لشخصية المرأة، فلم تحظ المرأة بأي تقدير في رواية الزيني بركات، فقد غيَّب الغيطاني صوت المرأة، ولم يمنحها أي دور يمكن أن يسهم في تطور الأحداث، حيث إنها اتسمت بالضعف

---

(١) الزيني بركات، ص١٣٤

(٢) الزيني بركات، ص١٣٥

والاستكانة، فهي محطمة، وسلبية، لا رأي لها ولا قرار، مجرد سلعة تباع وتشترى، المرأة في هذه الرواية ضائعة لا قيمة لها في ظل مجتمع ذكوري، لا يرى فيها سوى موضوعاً للشهوة وممارسة الجنس، ويظهر ذلك في أكثر من موقف، منها قصة الشيخ الذي اشترى الجارية وأساء معاملتها(١)، إضافة إلى إبراز العلاقة الجنسية بين زكريا والجارية وسيلة(٢)، علاوة على تصوير الفتيات في بيوت الخطيئة(٣)، ولم تظهر الأم في الرواية إلا كرمز للفقر والضياع، حتى إن عمرو بن العدوي لم يهتم كثيراً بالبحث عن أمه الضائعة، وعاش في صراع نفسي نتيجة لذلك.(٤) ومن المفارقات المرتبطة بشخصية المرأة في الرواية، اختلاف نظرة الشخصيات بالنسبة لها، فالشهاب زكريا –رئيس البصاصين– لا يرى في المرأة إلا جسداً فاتناً يستحوذ عليه، ويتجسد ذلك في نظرته للجارية وسيلة.(٥) أما سعيد الجهيني فإنه لا يرى محبوبته سماح "جسداً ونهدين، ونحراً وجيداً وعنقاً، هي إلى الروح أقرب، طيف خيال، وشوشة لا تمس، سوسنة لا تقطف".(٦)

ورغم هذا التراجع الواضح لشخصية المرأة في الرواية التاريخية عند جمال الغيطاني، إلا أننا نلاحظ صعوداً وتطوراً ملحوظاً لدورها الروائي خاصة في رواية ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، ورواية القرمطي لأحمد رفيق عوض. وربما يرجع موقف الغيطاني من المرأة في روايته إلى موضوع الرواية القائم على (القمع والخوف)، وإلى العامل الخارجي المتمثل في حالة القمع والاستبداد المعيش قبل هزيمة ١٩٦٧م، والمسبب لها.

٨–شخصيات العامة والبسطاء:

يُعد تعبير رواية الزيني بركات عن هموم الحياة اليومية التي يعيشها العامة والبسطاء أحد أبرز ملامح التحول في الرواية التاريخية الجديدة، حيث تعرضت الرواية لمعاناة الكثير من الشخصيات العادية والبسيطة وأبدت همومهم وقضاياهم وما يشغلهم، وشكل ذلك أرضية تنهض عليها الرواية فنرى العمال، والحرفيين، والفلاحين، والباعة، والمقاهي، والعوائل الفقيرة ومعاناة

---

(١) انظر، الزيني بركات، ص١٠–١١

(٢) انظر، الزيني بركات، ص٦٤، ص١٤٤

(٣) انظر، الزيني بركات، ص١٧٣–١٧٥

(٤) انظر، الزيني بركات، ص١٦٠

(٥) انظر، الزيني بركات، ص٦٤

(٦) الزيني بركات، ص٧٥

النساء والأطفال، والضرائب، وملح الطعام الذي عز وجوده، ومشاهد التجريس، وخلافات الفقهاء، وشكاوي الناس، وأهل التصوف، وطلاب الأزهر، وأهل الطرب والغناء، وبيوت الأنس، والمومسات.. الخ، لقد صورت هذه الرواية طبيعة الحياة الشعبية بمختلف أشكالها وألوانها، وكشفت عن هموم الناس ومعاناتهم في ظل جو عام يسوده الاضطراب والاستبداد والقهر، بحيث نجد عالماً روائياً خاصاً يعرض صوراً تفصيلية لحياة الناس اليومية وهمومهم المعيشية في الريف والمدينة، في الأزقة والشوارع، إنها صور نابضة بالحياة تصدر عن أصحابها دون خطاب مباشر من الراوي أو الكاتب، وبما لا يتعارض مع الخلفية التاريخية للأحداث. ومن خلال ذلك نلاحظ اختلاف نظرة جمال الغيطاني للرواية التاريخية عن نظرة جورجي زيدان، الذي لم يهتم بتصوير جوانب الحياة الشعبية في رواياته التاريخية، حيث كان محور اهتمامه تصوير الأحداث السياسية والتغيرات التاريخية الكبيرة دون الالتفات إلى الهموم الشعبية. وربما يظهر تأثر الغيطاني في هذه الناحية بنجيب محفوظ في رواية كفاح طيبة التي عبَّرت عن طبيعة الحياة الشعبية وحرصت على إظهار دور الشعب في صنع التغيرات التاريخية الكبيرة من خلال تناولها للتاريخ الفرعوني، ولكن كان نحو الشعب والعامة مخالفاً إذ يهدف إلى تصوير الحياة الشعبية وهمومها المعيشية في الزيني بركات؛ ليعمق المأساة العامة الناتجة عن القمع والخوف واستبداد نظام الحكم، وقد كان لتناوله هذا أثرٌ كبير في اتجاهات كُتّاب الرواية التاريخية فيما بعد.

خامساً: المكان:

يسهم المكان الروائي عند جمال الغيطاني في تطور الأحداث، حيث تتجسد خصوصية العلاقة بين المكان والشخصيات، فلا تكترث نصوص الرواية الجديدة بالبعد الجغرافي للمكان، "بل تنشغل بإحالاته ومرجعياته وما يمكن أن يثيره في بناء الرواية"[(١)] فقد أصبح المكان جزءاً من الهوية الثقافية والحضارية لشخصيات الرواية وأنماط تفكيرهم وصور حياتهم، وهذا يدل على القيمة الواقعية غير المرئية لهذا المكان.

وقد سيطر فضاء المدينة على رواية الزيني بركات، حيث تقع أحداث الرواية في القاهرة المملوكية، القاهرة المقموعة المهزومة داخلياً وخارجياً، فصوَّر السارد حال المدينة تصويراً مأساوياً مفجعاً في ظل الظلم والقهر والاستبداد والفساد السياسي والإداري والأخلاقي الذي قادها في النهاية إلى الهزيمة النكراء أمام العثمانيين. وتبرز سمات الرواية الجديدة في تناول الكاتب

(١) الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان(بحث)، ص١١٨

لمدينة القاهرة، فقد تجاوز الوصف الجغرافي، ليعبَّر عن الحالة النفسية والشعورية التي تعم قاطنيها، وهذا أول ما نراه في بداية الرواية حيث يصف الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي الديار المصرية قائلاً: "تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة، أحاديث الناس تغيرت، أعرف لغة البلاد ولهجاتها، أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل، حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤها به كدر، مغطاه بضباب قادم من بلاد بعيدة".(١) ارتبط الوصف السابق بمدينة القاهرة التي لحقتها الهزيمة الشنيعة، فأضحت مقهورة تجر ذيول الخيبة، وتعاني الذل والانكسار، وما كان ذلك إلا نتيجة طبيعية ومنطقية للظلم والقمع والفساد الذي سبق هذه الهزيمة ومهَّد لها.

لقد تم توظيف المكان الروائي بشكل فاعل ومؤثر في إظهار سمة الاضطراب الواضحة في مدينة القاهرة بحاراتها وشوارعها ومساكنها، وهذا يكشف لنا عن مدى وعي الكاتب، ومعرفته بمعالم القاهرة التاريخية والتراثية، وصلته العميقة بها، وخاصة القاهرة في عهد المماليك حيث حواري الحسينية والباطنية والجمالية وكوم الجارح وباب الشعرية والجامع الأزهر والزوايا الصوفية وباب زويلة، كذلك تظهر سطوة قلعة الجبل كرمز للنظام السياسي القائم، وتبدو سيطرة أمراء وفرسان المماليك، ويتضح الصراع فيما بينهم، في حين يبقى الشعب ساكناً مستسلماً لقدره الذي فُرض عليه عُنوة، علاوة على ذلك عبَّر المكان عن طبيعة الحياة الشعبية ببساطتها المعهودة، إذ يشعر القارئ بدبيب الحياة، ويلمس إيقاعها اليومي في ظل فضاء تاريخي يعيد إلى الأذهان مصر المملوكية دون أن ينفصم عن مصر في الزمن الحاضر بدلالاتها المكانية والزمانية. انظر: "أول النهار.. تغرق البيوت في نعاس طري، تتأخر الشمس في الوصول إلى حواري الحسينية، الباطنية، الجمالية، والعطوف، بينما تُرى واضحة من فوق أسوار وأبراج قلعة الجبل، جماعة المماليك التي تخترق شارع حدرة البقرة لم يخرجوا من القلعة، خرجوا من بيت الأمير قاني باي الرماح أمير الخيل السلطانية، عبروا الخليج، نزلوا على مهل إلى باب اللوق، أشرعوا سيوفهم في وجه النهار المقبل، السقاءون الذين قابلوهم قرب باب اللوق، أول من يستيقظ في المدينة، يحملون الماء من النيل إلى البيوت، يجهلون مقصد الفرسان..".(٢)

كذلك وظَّف السارد فضاء المدينة للتعبير عن الحالة الاجتماعية والمفارقة بين حياة الحكام المتسلطين وحياة عامة الشعب المصري من الفقراء. فـ "المماليك في بروج وقصور وقلاع

(١) الزيني بركات، ص٧

(٢) الزيني بركات، ص١٩

عالية، بينما الرعية في أفضية عارية منبسطة يسهل كشف أسرارها بفوانيس البص وجس النبض، وبين العلوي والسفلي جهاز المخابرات الذي يشكل صراطاً للتعذيب وخندقاً للموت، يخدم العلوي تارة ويخونه تارة أخرى، ويقصي السفلي وينهب خيرات مستضعفيه".(١) ومن أمثلة ذلك وصف السارد لبيت الشهاب زكريا حيث "ينزل زكريا السلم الطويل إلى حوش البيت، ينفذ الريحان إلى صدره، وشيش سعف النخيل، أشجار غريبة أرسلها إليه كبار البصاصين في الهند، في اليمن، في الحبشة، في ركن الحديقة الأيمن، زهور صفراء قليلة، لا ينسى إحداها، همسة تجسدت زهرة، رقيقة صفراء، حوافها بنفسجية، قلبها أحمر قانٍ، به ثلاث ذرات من لون أخضر قاتم، رآها تتفتح أمامه، شهد إطلالها على العالم أمام عينيه، يذكر المنظر متعجباً، في الحديقة أقفاص صغيرة تضم عصافير غريبة الخلقة، صياح بعضها غريب.. الخ".(٢) ويبدو ذلك أيضاً في وصف غرفة المقابلات فالحشايا وثيرة محشوة بريش ناعم، والسقف عالٍ منقوش بالفضة والذهب(٣) إن هذا الوصف الدقيق لفناء البيت وحديقته يوحي بحياة البذخ ورغد العيش التي ينعم بها زكريا وغيره من أمراء المماليك، في حين لا يجد الكثير من الناس مكاناً يأويهم، فكيف سيشعر هذا الظالم وغيره بمعاناة الناس وهو لا يعيش حياتهم؟!

يدل على هيمنة فضاء المدينة على السرد المكاني، عدم ظهور القرية في الرواية إلا كمكان نفسي من خلال تقنية الاستذكار، حيث يرى سعيد "أطفالاً صغاراً في قريته البعيدة، رؤوسهم ضخمة، رقابهم نحيلة كالعيدان، يمضغون تراب الطريق، عيونهم أوطان للذباب، وجد نفسه يحمد الله لأنه لم يخلق فلاحاً يشقى في الغيط، في رفع الماء من الترعة إلى القنوات، تفرض عليه الأتاوات، يجلده الكشاف، يسعى إلى المدينة ليجهر بالشكوى، لا يرجع إلى عياله أبداً".(٤) فالقرية لم تعد مكاناً للهدوء وراحة البال، إنما هي كالمدينة مكان يمارس فيه الظلم والقمع والسخرة على الفلاحين البؤساء، الذين يُستغلون ولا يسمح لهم بالشكوى أو المطالبة بحقوقهم، ويبدو أن جمال الغيطاني قد تأثر في تناوله للقرية المصرية بنظرة علي أحمد باكثير للقرية في رواية الثائر الأحمر، حيث كانت القرية في تلك الرواية -كما ذكرنا- مقراً للظلم والقمع على يد الإقطاع.

---

(١) الزيني بركات لجمال الغيطاني بين التخييل التاريخي والتأصيل التراثي
http://www.arabicnadwah.com/bookreviews/ghitany-hamadaoui.htm

(٢) الزيني بركات، ص٨٩

(٣) انظر، الزيني بركات، ص٩٥

(٤) الزيني بركات، ص١٢٠

يظهر لنا مما سبق اختلاف نظرة الغيطاني لمدينة القاهرة عن نظرة علي أحمد باكثير لذات المدينة في رواية (وإسلاماه) على الرغم من أن الاثنان يستلهمان عصراً واحداً هو عصر المماليك، ويختلفان في الحقبة الزمنية التي ركز عليها كل منهما، فقد اختار باكثير بداية العصر المملوكي وهو في أوج انتصاراته، بينما اختار الغيطاني نهاية عصر المماليك وما رافقه من ظلم وفساد وهزائم مفجعة. لذلك انعكست رؤية كل منهما على المكان الروائي وبالتحديد على فضاء المدينة بشكل عام، فبدت القاهرة عند باكثير حيوية ثائرة ومنتصرة، أما عند الغيطاني فهي مقموعة ومضطربة ومهزومة، كانت قاهرة باكثير منتصرة لأنه أراد إعادة الأمجاد والنظر إلى الفترات المشرقة من التاريخ العربي الإسلامي ليقدم نموذجاً يمكن الاحتذاء به في مجابهة الاحتلال الإنجليزي لمصر. أما قاهرة الغيطاني فهي مدينة صامتة مستكينة مقموعة وفاسدة لأن كاتبنا أراد التعرف على أسباب الهزيمة لتلاشيها وتجنب تكرارها خاصة بعد هزيمة مصر النكراء أمام الكيان الصهيوني عام ١٩٦٧.

يظهر حرص السارد على إعلاء سلطة المكان من خلال نسبة آراء وتوجهات الناس حول شخصية الزيني بركات إلى أماكن سكناهم حيث إن "العامة في الحسينية يؤكدون، لم يخفض الزيني رأساً، لم يحن هامة أمام السلطان، لم يرتجف أو يهب، قال أمام الأمراء أجمعين، لا أقبل الحسبة لأنني لا أريد رؤية الظلم وأسكت عنه، أما الناس في الجودرية وحارة الروم الجوانية والباطنية فنفوا طلوعه إلى القلعة نفياً تاماً، قالوا إنه أرسل إلى السلطان مكتوباً يعتذر فيه بأدب وحسم عن ولاية الحسبة، لأن الزمن دب فيه الفساد وكثر ظلم العباد، وصار الخير والعدل في أبعد واد... وقيل في بولاق والحمامات العامة، خاصة حمامات النساء، إنه وقف أمام السلطان كزينة الرجال، وأشجع ما يكون عليه الفرسان، دفعه في صدره دفعاً هيناً حازماً وهذا لم يقع من قبل، ولم يفعله أي إنسان، قال ستأمرني بظلم الرعية وأنا لن أنفذ هذا لأني أخاف نسبة الظلم إلي، كيف أقابل خالقي يوم الحساب؟؟."(١) لقد رسم السارد باستثماره للمكان الروائي أبعاد شخصية الزيني بركات بشكل فني، فكل منطقة رسمت صورة خيالية مبتدعة لشخصية الزيني تنسجم وآمال الشعب في المحتسب الجديد، وكلها تؤكد على الصفات التي يتحلى بها الزيني مثل التقوى والورع والتديُّن، وكراهية الظلم، والرغبة في نشر العدل، وكلها صفات كان الشعب يفتقدها بشكل عام في المحتسبين السابقين أمثال علي بن أبي الجود، وبالتالي فقد تمكن الزيني من النفاذ إلى أعماق الجماهير والتأثير عليهم واللعب بعواطفهم بفطنة وذكاء، إلى أن أصبح مطلباً جماهيرياً يسعى الجميع إليه.

---

(١) الزيني بركات، ص٤٥-٤٦

ومن أبرز الأماكن التي جرى عليها بعض التجديد ما يأتي:

١ –المسجد:

وهو من الأماكن الهامة التي أحسن السارد استثمارها في الرواية، ويتضح اختلاف توظيف الغيطاني للمسجد عن توظيف باكثير له في رواية (وإسلاماه) فالمسجد عند باكثير كان منبراً للعلماء الربانيين المخلصين الذين يدعون بكل صدق إلى الثورة على الظلم والفساد ورفضه، أما المسجد عند الغيطاني فأصبح منبراً يستغله الفاسدون والظالمون أمثال الزيني بركات والشهاب زكريا رئيس البصاصين في التأثير على الناس واللعب بمشاعرهم وخداعهم حيث يظهرون لهم العدل والورع والتقوى قولاً ويخفون الفساد والظلم فعلاً وسلوكاً. وقد اتخذ الزيني بركات –على مدار الرواية– من المسجد مكاناً يخاطب فيه الجماهير ويكسب ودهم ويؤثر فيهم، ونعلم ما في هذا المكان من قدرة عالية على التأثير والإقناع، فاستخدم لغة الخطابة بكثرة، فكان يعتلي المنبر ويخاطب العامة مباشرة، فأول ما تولى الحسبة بدأ بالجامع الأزهر[١]، وأثناء ولايته استمر في استغلال هذا المكان للتأثير على الجماهير. كذلك يتم الإعلان عن توجه الشهاب زكريا –رئيس البصاصين– إلى جامع شيخون ليؤم الصلاة، ويخطب في المؤمنين.[٢] ويُظهر الحوار الآتي استخدام كل من الزيني بركات وزكريا للصلاة وإمامة الناس في المسجد كوسيلة لخداع الناس ومكرهم، حيث يسأل الزيني بركات الشهاب زكريا قائلاً: "وأخبار الصلاة؟" ابتسم زكريا، "يدي قبلة الشفاه.." تزايد ضحك الزيني، اسمع يا زكريا لابد أن تحتل مكانة في قلوبهم أكبر..".[٣] وفي حديث سعيد الجهيني مع نفسه تتضح هذه الحقيقة حيث يهجو الزمن قائلاً: "ما الذي بقي ليحرص عليه؟ زمن إمامه الزيني، وشيخه زكريا، سدنته البصاصون..".[٤]

٢ –السجن:

برز السجن في الرواية كمكان بشع وبغيض يقترن بالقمع النفسي والجسدي ضد الشخص المعارض للسلطة الحاكمة، وفيه يحرم الانسان من حقوقه، وتسلب حريته، وتهان كرامته، وهو لذلك من الأماكن المرعبة التي ترتبط بالقيد والتعذيب والعزلة. وقد ذكرت الرواية عدداً من أسماء

---

(١) انظر، الزيني بركات، ص٤٩

(٢) انظر، الزيني بركات، ص١٦٩

(٣) الزيني بركات، ص١٩٤

(٤) الزيني بركات، ص٢١٥

السجون المشهورة في زمن المماليك مثل: الجُب، العَرقانة، والمَقْشَرَة[١]، والجديد هنا أن السجن أو المعتقل لا يظهر جلياً أو بشكلٍ واضح وعلني، إنما يكون مخفياً تحت بيت من البيوت، فزكريا ينزل "إلى السجن الصغير المدفون تحت البيت"[٢] هذا السجن السري الذي يظهر شدة القمع الذي يتعرض له الناس، حيث "طلب من مبروك إخلاء التجاويف من كافة السجناء، جميعهم لا يدري أحدٌ بوجودهم، لم يصدر مرسوم بإمساكهم"[٣] إنه سجن غير شرعي، يستهتر بكل المعاني والقيم الإنسانية، الأمر الذي يؤكد تفشي حالة الظلم والقمع. كذلك يبدو بيت الزيني في حلوان جميلاً تحيطه خضرة كثيفة من الخارج إلا أنه "يقع تحته سجن يضم أربع عشرة زنزانة، ليست زنازين بالمعنى الدارج، الواحدة منها حجرة مستطيلة طولها ثلاث خطوات بقدمي رجل بالغ، ارتفاعها أزيد من قامة رجل عادية بشبر ونصف، عرضها لا يمكن الإنسان من فرد ذراعيه.. الخ".[٤] لقد كشف هذا السجن السري عن شخصية الزيني بركات المخادعة التي لا تختلف عن شخصية غيره من الظالمين، هذه الشخصية التي لا تتورع عن تعذيب الآخرين والنيل منهم بشتى الطرق. لقد حرص الزيني بركات على إظهار الوجه الحسن للناس، إلا أن الممارسات التي قام بها في أثناء تعذيبه لعلي بن أبي الجود –المحتسب السابق– ليجبره على الاعتراف بالأماكن التي يخبئ فيها أمواله أظهرت حقيقته البشعة والدموية القاسية، حيث كان يشرف على تعذيبه بنفسه، والأدهى أن وسيلة إرغامه على الإقرار كانت بتعذيب الفلاحين أمامه عذاباً منكراً بغية إخافته وترويعه، ومن ذلك تعذيب فلاح أمام عينيه حيث "أظهروا حدوتين محميتين لونهما أحمر لشدة سخونتهما، بدأ يدقهما في كعب الفلاح المذعور، نفذ صراخ الفلاح إلى ضلوع علي، وكلما حاول إغلاق عينيه يصفعه عثمان بقطعة جلد على قفاه".[٥] ثم إنه "ذبح ثلاثة من الفلاحين المنسيين، أسندت رقابهم إلى صدر علي بن أبي الجود والزيني يدخل ويخرج محموماً مغتاظاً يسأل" ألم يقر بعد؟" لا يجيب أحد، يضرب الحجر بيديه".[٦]

---

(١) انظر، الزيني بركات، ص٨١

(٢) الزيني بركات، ص٣١

(٣) الزيني بركات، ص٣٢

(٤) الزيني بركات، ص١٣٣–١٣٤

(٥) الزيني بركات، ص١٣٧

(٦) الزيني بركات، ص١٣٧

٣- غرف التَّنكر:

من الأماكن الجديدة التي تم توظيفها في الرواية، وهي تناسب الجو العام للرواية، جو المكر والخداع والتنكر، حيث وصف السارد غرفة الثياب البديلة قائلاً: "دخل زكريا إلى قاعة الثياب البديلة، غرفة طويلة ضيقة، تحوي كل ما يخطر على بال من ثياب، عمائم سلطانية، وأخرى لا يرتديها إلا مقدم الألوف، سلاريات، معاطف فرو، سراويل شامية، جلابيب بدوية، فرجيات لمشايخ الأزهر، قفاطين، جلابيب رخيصة لبائعي حلوى، وجزارين، وتجار فاكهة".(١) هذه الغرفة التي توفر كل وسائل التنكر والخداع التي تستخدم لمراقبة الناس والتلصص عليهم وكشف أسرارهم، لم يكن ليحتاجها ذلك النظام لو أنه كفل للناس الحرية، والحياة الكريمة دون ظلم أو قهر أو فساد، ثم إن هذا التنكر يوحي بالخوف من الاقتراب من الناس والتعامل معهم مباشرة دون حماية أو حراسة، فالظالم يعلم مدى كره الناس له ورغبتهم في القضاء عليه، وقد صرح الكاتب بهذا الإيحاء، فعلى الرغم من خروج الشهاب زكريا من الباب الخلفي للبيت متنكراً في ثياب درويش إلا أنه "مشى على مهل يتبعه جبران الأخرس، أحد رجاله الأشداء، دائماً يسافر معه، يحميه من غوائل الطريق، ما تخبئه النفوس من حقد، ربما يتجسد في خنجر ينسل محاولاً إيجاد الطريق إلى قلبه".(٢)

٤- السرداب:

وهو من الأماكن الجديدة التي وظفها السارد لخدمة رؤيته الفنية والموضوعية، حيث جعل الشيخ أبو السعود السرداب مكاناً آمناً يبث فيه آلامه وأحزانه دون مراقبة من أحد وها هو يقول: "من حين إلى آخر أحتاج إلى خلوة.. من أجلها حفرت لنفسي هذا السرداب، حفرته لجسدي أودعه فيه كلمات حارت الروح وأعجزها الزمان".(٣) وقد تكرر ذكر السرداب في الرواية(٤) هذا التكرار يوحي بالجو المشحون بالقمع والظلم والرقابة الشديدة، بحيث لا يجد الإنسان مكاناً آمناً يمكنه التخفف فيه من أعباء الدنيا وهمومها إلا عن طريق الاختفاء في مكان سري تحت الأرض.

---

(١) الزيني بركات، ص٦٠-٦١

(٢) الزيني بركات، ص٦١

(٣) الزيني بركات، ص١٢٦

(٤) انظر، الزيني بركات، ص١٨٢، ص٢٤٢

٥-بيوت الأُنس (الدعارة):

ظهرت في الرواية بكثرة، وهي توحي بانتشار الفساد الأخلاقي وشيوعه حتى بين الطبقة الواعية المتعلمة من مشايخ وطلبة الأزهر الشريف، ولا شك أن هذا الفساد هو الذي قاد إلى الاستسلام والهزيمة في نهاية المطاف. فها هم أصدقاء سعيد الجهيني من طلاب الأزهر يلحّون عليه في الذهاب إلى بيت أنس إلا أنه يرفض.[١] ثم إن سعيد يرغب أحياناً في "معرفة ما يجري في بيت "أنس" دخول الرجال، انتقاؤهم ما يريدون، لا يعرف الرجل اسم من ينام معها، قال منصور: في أول مرة سألت البنت عن اسمها فضحكت مني، قالت: راوية، وعرفت أنه ليس اسمها. آه لو يذهب إلى بيت أنس، ألا يستطيع؟".[٢] وفي أثناء الحديث عن الشيخ ريحان البيروني يظهر تعلقه ببيوت الأنس.[٣]

٦-المقاهي:

يظهر المقهى في الرواية كمكان يختلي فيه الإنسان بنفسه، أو يجتمع فيه مع أصدقائه لتبادل الحوار أو الترفيه عن النفس والترويح عنها[٤]، والمقاهي سمة من سمات الحياة العامة في المجتمع المصري، وهي من وجهة نظر السلطات مكان للمراقبة والبص ومتابعة الناس ويظهر ذلك في حرص مقدم البصاصين على متابعة سعيد الجهيني في مقهى حمزة بن العيد الذي يكثر من التردد عليه إذ يكلف عمرو بن العدوي -أحد البصاصين- بمراقبته ويوضح له سبل ذلك حيث تساءل عمرو: "كيف يمكن هذا والمقهى ضيق على صاحبه؟ هنا فَرَدَ مقدم البصاصين بين يديه ورقاً عريضاً، به رسم للمقهى وما احتوى عليه من أوان، ومقاعد منحوتة في الجدار، أشار إلى فجوة في الحائط قريبة من نصبة الفحم والحلبة والسحلب، "هنا ستجلس" وسعيد لا يدخل إنما يبقى في الخارج، تستطيع رصد حركاته بدون أن يراك".[٥]

ومن ملامح التجديد المتعلقة بالمكان الروائي أيضاً تمييز السارد بين المكان الظاهر (المخادع) والمكان الخفي (الحقيقي) وذلك في أثناء وصفه لبيت الزيني بركات، فقد أظهرت الرواية أن للزيني بركات بيتان، بيت ظاهر يُخدع الناس ببساطته، بوابته مفتوحة "لم يزد الزيني

(١) انظر، الزيني بركات، ص٧٦

(٢) الزيني بركات، ص١١٣

(٣) انظر، الزيني بركات، ص١٧٣-١٧٤

(٤) انظر الزيني بركات، ص١٦١

(٥) الزيني بركات، ص١٥٨

في بنائه، من حقه كناظر للحسبة الانتقال إلى بيت أكبر، لكنه يبقى هنا"[١] والحقيقة أن له بيت آخر أظهرته تقارير البصاصين، له استخدامات أخرى، تظهر الوجه القبيح البشع للزيني بركات حيث "ثبت عدم وجود سجن في بيت الزيني الكائن ببركة الرطل فهذا البيت ضيق ولا يتسع لوجود سجن به، وأي صراخ فيه يمكن سماعه من قريب، لقد نقل "علي" إلى بيت قصي قريب من حلوان، وهذا البناء تحيطه خضرة كثيفة. لا نعرف متى انتقل إلى ملكية الزيني أو من شيده وبناه".[٢] فقد أسهم المكان الروائي في الكشف عن حقيقة شخصية الزيني بركات، شخصية ماكرة خبيثة، تدَّعي التقوى والورع والعدل وهي بعيدة كل البعد عن أي من هذه الصفات.

كذلك عبَّرت الرواية عن المكان النفسي، ذلك المكان المأمول (الحُلم) الذي يحلم به عامة الناس في زمن الاستبداد والقمع والفساد وذلك من خلال وصف المكان الذي يتمنى سعيد أن يرى فيه محبوبته سماح إذ يتمنى رؤيتها في "مدينة لم تعرف الطواعين، لا يموت الإنسان فجأة في عرض الطريق، لا يتوجع امرؤ لخطف ابنته، لا يساق الفقراء إلى الجب، إلى المقشرة، لا تقضي أعمار في سجن العرقانة، لا تنزع يد من جسم لأنها سرقت خيارة..".[٣]

المكان النفسي عند الغيطاني يختلف عن المكان النفسي عند محفوظ وباكثير، حيث يعبر المكان عن مشاعر الشخصية عند باكثير ومحفوظ من خلال ارتباطه بالماضي والذكريات، أما عند الغيطاني فهو يعبر عن آمال وطموحات الشخصية في صنع واقع جديد تنعم فيه بالحرية والأمن بعيداً عن الظلم والقمع والاستعباد.

في نهاية حديثنا عن المكان الروائي في الزيني بركات، نؤكد على القدرة الفنية العالية التي يمتلكها الكاتب في توظيفه للمكان بتقنياته الحديثة التي استقاها من الرواية الجديدة، مما جعل المكان عنصراً فنياً فاعلاً ومؤثراً ومنسجماً مع عناصر السرد الأخرى المشكلة للرواية التاريخية عند جمال الغيطاني، حيث عبَّرت كل الأماكن الروائية عن رؤية الكاتب، فقد ارتبطت جميعها ببؤرة القهر والبص والمراقبة والدولة البوليسية، إنه فضاء تاريخي واقعي بشع، يخضع فيه كل شيء للمراقبة .. قصور الأمراء، البيوت، الشوارع، الحارات، المقاهي، المساجد.. الخ، إنه عالم خانق مليء بالظلم والقهر والمتابعة، يسوده الشك في كل شيء، وينتشر بين ثناياه الخوف من التعرض للسجن والتعذيب الوحشي في سجون وزنازين القمع والبطش، في مثل هذا

---

(١) الزيني بركات، ص١١٩

(٢) الزيني بركات، ص١٣٣

(٣) الزيني بركات، ص٨١

العالم المرعب لا يجد الإنسان مكاناً آمناً إلا تحت الأرض في سرداب بعيد، مما يدفع الشخصيات إلى تفضيل السكوت والصمت والانكفاء على الذات.

إن التحولات التي طرأت على المكان عند الغيطاني في الزيني بركات تحولات كبيرة وهامة، تتناسب مع فلسفة الرواية الجديدة وتحولاتها بشكل عام، وربما تضاهيها أو تتجاوزها التحولات التي أصابت الزمان.

سادساً: الزمان:

يعد تعامل السارد مع الزمن في رواية الزيني بركات من أبرز التحولات في الرواية التاريخية على مستوى الأدب العربي، فقد تأثر جمال الغيطاني بمبادئ الرواية الجديدة خاصة ما يتعلق بتقطيع الزمن، فابتعد عن فكرة تعاقبية وانتظام الزمن التي سيطرت على الرواية التاريخية التقليدية والفنية الواقعية، واعتمد على دائرية الزمن وعدم انتظامه فـ "نلاحظ تكسير البناء الزمني وتقطيع المتن إلى أزمنة متداخلة بطريقة جدلية، حيث تتداخل البداية مع النهاية والنهاية مع البداية، كما يتداخل الماضي مع الحاضر".(١) لذلك بدأت الرواية من نهاية الأحداث بذكر مقتطف من مشاهدات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي حول أحوال القاهرة خلال شهر أغسطس ١٥١٧م الموافق رجب ٩٢٢هـ ليتعرض لحادثة اختفاء الزيني بركات عند غزو ابن عثمان للديار المصرية، وما يثيره ذلك من تساؤلات عند الناس الذين اعتادوا على رؤيته في القاهرة، ثم يعود بعد ذلك مباشرة ليتحدث في السرادق الأول عما جرى لعلي بن أبي الجود وبداية ظهور الزيني بركات (شوال ٩١٢هـ) أي قبل عشر سنوات من التاريخ الذي بدأ به الرواية. وتستمر أحداث الرواية في جو من الاضطراب وعدم الانتظام الزمني، حتى تكتمل نهاية الأحداث التي ابتدأ بها السارد روايته، بذكر مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي عام ٩٢٣هـ يوضح فيه عدم تأثر الزيني بركات بما استجد من أحداث حيث أبقاه العثمانيون على منصبه كمحتسب للقاهرة.

وقد أبدع الكاتب في تناوله للمفاصل الزمنية في الرواية، فاستخدم نظام الحوليات، واستخدم الوحدات الزمنية الكبرى المتمثلة في الأعوام التي وردت في الرواية، والوحدات الزمنية

---

(١) الزيني بركات لجمال الغيطاني بين التخييل التاريخي والتأصيل التراثي
http://www.arabicnadwah.com/bookreviews/ghitany-hamadaoui.htm

الصغرى، المتمثلة في الأيام وأجزائها كأول النهار، وآخره، ومن خلال هذه الوحدات، دارت أحداث الرواية، ووقائعها، لتشكل بنية العمل الروائي.

على الرغم من أن زمن أحداث الرواية يبلغ اثني عشر عاماً تبدأ ما بين (٩١٢هـ – ٩٢٣هـ) إلا أنها لم تقف كثيراً خلال السبع سرادقات عند كل السنوات التي مرت بها، إذ تم حذف العديد من السنوات، فلم تقف الرواية في السرادق الأول ومعظم السرادق الثاني إلا عند عام ٩١٢هـ حيث تعرضت الرواية للأحداث التي تمت بين شهري شوال وذي الحجة من خلال التركيز على عدد من التواريخ التي ارتبطت بأحداث هامة مثل: الثامن من شوال حيث صدر قرار السلطان الغوري بتعيين بركات بن موسى والياً لحسبة القاهرة مُنعِماً عليه بلقب الزيني بعد عزل علي بن أبي الجود، والعاشر من شوال الذي رفض فيه بركات منصب الحسبة مظهراً التقوى والورع والخوف من ظلم الناس، فاجتذب قلوب العامة ورجال الدين والمثقفين، الذين ضغطوا عليه لقبول المنصب، ليبدأ بعد ذلك الصراع الناعم على التفرد بالسلطات بينه وبين الشهاب زكريا بن راضي رئيس البصاصين. ويأتي صباح الثلاثاء سابع ذي القعدة ٩١٢هـ الذي يصور حرص زكريا على مراقبة الزيني وإزاحته، كذلك في مساء الثلاثاء سابع ذي القعدة تظهر مجموعة من النداءات الخاصة بالزيني بركات التي تُعلن عن بدء ممارسته الفعلية للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، أما في يوم الجمعة عاشر ذو الحجة ٩١٢هـ تبرز أحداث الفتنة التي أثارها زكريا بين الأمراء، ومن الجدير بالذكر أن سنة ٩١٢هـ استغرقت حجم كبير من الرواية قارب المئة صفحة أي ما يعادل ثلث الرواية تقريباً.

وقد تعرض السارد لعام ٩١٣هـ في نهاية السرادق الثاني عندما ذكر اختلاف العلماء في مسألة الفوانيس التي أمر الزيني بتعليقها في الشوارع. كما ذكر شهر رجب ٩١٤هـ في السرادق الثالث مرتبطاً بمقتطفات من مشاهدات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي الذي كان يعبر القاهرة يومئذ لأول مرة حيث يصف فيها الطريقة البشعة لإعدام علي بن أبي الجود ضرباً بالأكف.

ينتقل بعد ذلك السارد مرة واحدة إلى شهر ذي القعدة من عام ٩٢٠هـ في السرادق الرابع ليتركنا مرة أخرى مع مشاهدات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي ليصف القاهرة تحت سيطرة الزيني في أثناء زيارته الثانية لها.

ويعطي السارد عام ٩٢٢هـ حيزاً كبيراً من الرواية حيث يبلغ ما يقارب ستين صفحة فنراه في نهاية السرادق الرابع يرتبط بذكر خروج السلطان الغوري إلى الشام للتصدي للعثمانيين ضمن مذكرات الرحالة البندقي، ويمتد ليشمل السرادق الخامس والسادس والسابع فنجد هذا العام

في الرسالة المتعلقة بانعقاد مؤتمر البصاصين في القاهرة (جمادي الأول ٩٢٢هـ)، ونجده أيضاً في بعض الذيول التي تصف عمل البصاصين، ونرى هذا العام في الحديث عن مصير الزيني بركات عند الشيخ أبي السعود (الجمعة ١٥ شعبان ٩٢٢هـ)، ويتكرر نفس التاريخ في ذكر هزيمة السلطان الغوري أمام العثمانيين.

وكما بدأت الرواية بذكر مقتطف من مشاهدات الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي التي وصفت حال القاهرة وقت الهزيمة من أغسطس إلى سبتمبر ١٥١٧م الموافق رجب ٩٢٢هـ، تنتهي بذكر مقتطف أخير من مذكراته عام ٩٢٣هـ التي تصف دخول العثمانيين لمصر وسيطرتهم عليها.

وبناءً على ذلك، يحرص السارد على التوثيق الزمني من خلال ذكر السنوات، إلا أنه في توثيقه يختلف عن المؤرخين، فهو لا يعتمد على تعاقبية الزمن، بل ينتقي الأحداث التاريخية الهامة التي تخدم روايته ورؤيته الفنية، وما دون ذلك فإنه يعمل على حذفه وتلاشيه أو القفز عنه، فإذا نظرنا إلى السنوات التي ذكرها حسب ترتيب ورودها في الرواية (٩٢٢هـ- ٩١٢هـ- ٩١٣هـ- ٩١٤هـ- ٩٢٠هـ- ٩٢٢هـ- ٩٢٣هـ) نجد أنه عمل على قطع تعاقبية الزمن، وقفز عن ست سنوات هي: (٩١٥هـ- ٩١٦هـ- ٩١٧هـ- ٩١٨هـ- ٩١٩هـ- ٩٢١هـ)، ثم إنه توقف عند بعض السنوات، وأعطاها حيزاً كبيراً من السرد باستخدام التقنيات التي تسهم في تبطئة السرد من وصف المشاهد والشخصيات والتذكر والعودة إلى الوراء مثل سنة ٩١٢هـ وسنة ٩٢٢هـ.

يرى د. خيري دومة أن جمال الغيطاني تعامل مع الزمن الروائي في الزيني بركات بمهارة وحرفية عالية، وهو يربط الزمن بأكثر من عنصر "فهو أمر يتعلق بطبيعة من يحكي (أو يحكون) في النص من ناحية، وبطبيعة اللغات المتعددة المصادر التي تتداخل في نسيج البناء الروائي بمستوياته المختلفة من ناحية ثانية، وبطبيعة المضمون النهائي للرواية وعلاقتها بحاضرها من ناحية ثالثة".[(١)]

يتفق الباحث مع د. خيري دومة، فقد عمل السارد على توظيف عدد من التقنيات والمفارقات الزمنية التي ترتبط بتعددية الأصوات داخل الرواية، فتكشف عن الخصائص النفسية للشخصيات الروائية من خلال عمليات الاسترجاع والاستباق الواردة بكثرة في الرواية، والتي

---

(١) هموم المعيشة كما تصورها الرواية التاريخية، ص٩٥

تأخذ بأيدينا إلى الزمن النفسي الذي يفسر مواقف الشخصيات، ويبين وجهات نظرها في الأحداث، بالإضافة إلى أهميته في بناء الخطاب الروائي وتطويره. كذلك حرص السارد على ربط مضمون الرواية بواقعه الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي يرتبط بزمن كتابة النص الروائي.

ويعد استعمال السارد للمفارقات الزمانية وخاصة تقنيتي الاسترجاع والاستباق في رواية (الزيني بركات) تحولاً بارزاً في مسيرة الرواية التاريخية، لقد ظهرت هاتان التقنيتان بشكل بسيط وعابر عند كتاب الرواية التاريخية السابقين أمثال جورجي زيدان ونجيب محفوظ، وزاد علي أحمد باكثير من استخدامهما، إلا أن جمال الغيطاني اعتمد بشكل كبير على هاتين التقنيتين، فسارت أحداث الرواية وشخصياتها عبر عدة أزمنة متداخلة ومتشابكة أسهمت في تجسيد دائرية الزمن الروائي بين الماضي والحاضر والمستقبل.

يُلاحظ الباحث أن السارد استعمل شكلين من أشكال الاسترجاع والعودة إلى الوراء، يتمثل الشكل الأول في الاسترجاع الداخلي الذي يرتبط بزمن الخطاب الروائي، الزمن الذي يدور حوله موضوع الرواية، وهو "يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص".[١] بينما يتمثل الشكل الثاني في الاسترجاع الخارجي حيث يتم استرجاع أحداث ترتبط بالماضي البعيد، الذي يسبق زمن الخطاب الروائي فـ "يعود إلى ما قبل بداية الرواية"[٢] وهو بذلك يكون خارج الحقل الزمني للأحداث الحاضرة في الرواية. "وفي الحالات كلها يظل للماضي –بأشكاله وأطيافه كافة– تأثيره البارز في حاضر الشخصية ومستقبلها".[٣] فمعظم الشخصيات الرئيسة والفاعلة في الرواية تتعلق بالماضي وترتبط به، فتسترجع الشخصيات ذكرياتها بشكل دائم، حيث يظهر الأثر العظيم للماضي في بناء وتشكيل الشخصيات الروائية، وفهم طبيعتها النفسية والشعورية.

ومن أبرز أشكال الاسترجاعات الداخلية في الرواية ما يأتي:

- تذكر الشهاب زكريا لأول لقاء جمعه بالزيني بركات وبيان أثر هذا اللقاء على نفسه فهو "أبداً لن ينسى أيام العزلة التي فرضها على نفسه في اليوم التالي لزيارة الزيني،

---

(١) بناء الرواية، ص٤٠

(٢) بناء الرواية، ص٤٠

(٣) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص٣٥

أمر بألا تدخل إليه تقارير، طلب من مبروك ألا يريه ملامح أي إنسان، الطعام مضغه بضيق عندما اضطر إلى تناوله .."[١]

- تذكر عمرو بن العدوي دائماً أنه مُراقب فـ "عمرو يعلم أنه ليس بمفرده، هناك من يرقب الخلق معه، يرقبه هو أيضاً، يرفع عنه التقارير إلى مقدم بصاصي القاهرة، عندما أخبره المقدم نفسه بهذا تقلب على جمر".[٢]
- استرجاع سعيد الجهيني لأول لقاء له مع الزيني فـ "عندما اقترب لإبلاغه طلب الشيخ أبو السعود، كان الوقت ليلاً، خرج إليه الزيني ملثماً. عمامته صغيرة. ثيابه عادية شأن فقراء المتصوفة".[٣]
- تذكر سعيد لخروجه مع أسرة محبوبته سماح حيث "تذكر يد سماح، يدها الصغيرة، رقيقة كهمسة، كبيت شِعر أتقنت صياغته، احتواها في يومه اليتيم الناسك، عند خروجه معهم للنزهة، شم النسيم".[٤]
- استرجاع سعيد الجهيني للظلم والعذاب الذي تعرض له في السجن عندما رأى تغير الظروف والأحوال مع انتشار خبر هزيمة السلطان وبدء دخول العثمانيين لمصر حيث قال: "لو أن ما يجري الآن جرى منذ عامين فقط، عامين؟ كأنهما عشرات السنين".[٥] وهنا يظهر أثر الزمن وثقله على نفس سعيد.

ومن أبرز أشكال الاسترجاعات الخارجية في الرواية ما يأتي:

- استرجاع الشهاب زكريا لبداية عمله في عالم البصاصين إذ "يرتد إلى زمن بعيد تعقب فيه الخلق بنفسه، كان يتخفى في ثياب أرباب المهن والطوائف، وقتها استحدث طريقة جديدة في اقتفاء الأثر، تعقب الإنسان بالسير أمامه وهذا لا يقوم به إلا عتاة البصاصين، زكريا ابتدأ العمل بصاصاً من أصغر الدرجات لم يسبقه أحدٌ في هذا".[٦]
- استرجاع الشهاب زكريا الدائم لتاريخ وتجارب البصاصين السابقين له، فهو غالباً ما يربط مواقفه وقراراته بتاريخ البصاصين، محاولا الاستفادة من ذلك التاريخ، وتجنب

---

(١) الزيني بركات، ص١٤٦

(٢) الزيني بركات، ص٥١

(٣) الزيني بركات، ص٨٣

(٤) الزيني بركات، ص٢١٢

(٥) الزيني بركات، ص٢٥٧

(٦) الزيني بركات، ص١٤٨

الأخطاء التي وقع فيها غيره من البصاصين. ومن ذلك استرجاعه وهو يكتب رسالة مستخدماً الحبر الذي يجف بعد مدة بعينها لِما "حدث في زمن السلطان فرج بن برقوق، أن أطاحت رسالة برأس كبير البصاصين، الآن لا يمكن لمناد أن يواجه زكريا بكلمة واحدة مدوَّنة".(١) ومن ذلك أيضاً عودته إلى الوراء مئتي عام؛ ليذكر سبب ابتعاده عن شرب الخمر، فقد "أضاعت الخمر واحداً من أعظم البصاصين الذين عرفتهم مصر، في زمن الظاهر بيبرس، أدمن ابن الكازاروني الخمر، صار يقول في مجالسه الخاصة والعامة كل ما يعرفه عن أحوال الناس والدولة، تسبب هذا في فضيحته ثم قطع رقبته".(٢) وغير ذلك الكثير من المواقف التي يعود فيها للماضي البعيد.(٣)

- تذكر عمرو بن العدوي لنشأته في القرية حيث "يرى أياماً نائيات يمسك فيها بجلباب أمه، خرجا إلى الحقول لينتزعا البطاطا، رائحة الضباب لم تفارق أنفه، رائحة الخبيز ساعة الظهيرة، البوص، وهج الأفران، جريه مع الأولاد".(٤)
- استرجاع عمرو لبداية علاقته مع جهاز البصاصين والحوار الذي دار بينه وبين مقدم البصاصين وكيف أقنعه في الانضمام لهم.(٥) كذلك تذكره لفقره الشديد ومرارة عيشه قبل قبل انضمامه لجهاز البصاصين.(٦)
- استرجاع سعيد الجهيني لصورة الأطفال في قريته البعيدة حيث "رأى سعيد أطفالاً صغاراً في قريته البعيدة، رؤوسهم ضخمة، رقابهم نحيلة كالعيدان، يمضغون تراب الطريق، عيونهم أوطان للذباب".(٧)
- تذكر الشيخ أبي السعود نشأته في الزمن البعيد فـ "في أول خطى الحق تزوج في خوارزم، لم يكمل العام، وإنما رحل في وجه الجبل مخلفاً وراءه أثراً، لا يدري هل جاء الدنيا أو لا؟ في مدينة بشرق الصين، في قرية فوق جبل شاهق العلو في الهند، في

---

(١) الزيني بركات، ص٦٤-٦٥

(٢) الزيني بركات، ص١٤٣-١٤٤

(٣) انظر، الزيني بركات، ص٣٢، ص٩٧-٩٨، ص١٥٠، ص١٩١، ص١٩٢

(٤) الزيني بركات، ص١٥٧

(٥) انظر، الزيني بركات، ص٥٣-٥٤

(٦) الزيني بركات، ص٥٥

(٧) الزيني بركات، ص١٢٠

جزيرة صغيرة في المحيط الشرقي الكبير، كل ساكنيه أربعون نفساً ذكراً وأنثى، لم يضم واحداً من بنيه إلى صدره، لا يعرف تعدادهم لكن قلبه خفق بحبهم ..".[1]

أما بالنسبة لتعامل الكاتب مع تقنية الاستباق، فقد طوَّر الغيطاني من نظرة كتاب الرواية التاريخية لهذه التقنية، حيث سعى كتاب الرواية التاريخية قبله إلى تحقيق معظم استباقاتهم وتوقعاتهم في نهايات الرواية، ومن ذلك تحقيق علي أحمد باكثير لجميع استباقاته وتوقعاته للأحداث في رواية (وإسلاماه) كما ذُكر سابقاً، بينما تجمع رواية (الزيني بركات) بين الاستباقات المتحققة والاستباقات غير المتحققة حيث لم تتحقق جميع الاستباقات والتوقعات في الرواية.

ومن الاستباقات المتحققة:

- توقع سعيد بتعرضه للسجن والاعتقال والتعذيب في أي لحظة حيث يقول مخاطبا الشيخ أبي السعود: "أخاف عندما أرى عمرو بن العدوي، أتساءل عما سيكتبه في أوراقه عني، ما يجعلهم يلقون بي يوماً في المقشرة، في العرقانة، أو الجب"[2] وقد تحقق ذلك في آخر الرواية عندما وسم الزيني بركات بالكذب في خطبة الجمعة وعلى مرأى من الجميع.
- ما ورد على لسان الزيني بركات في أثناء حواره مع الشهاب زكريا حيث قال: "أنت تعلم ما ينويه ابن عثمان ومهما طال الزمن فالحرب واقعة لا محالة".[3] وقد تحقق هذا التوقع في نهاية الرواية حيث هزم السلطان الغوري أمام العثمانيين في معركة مرج دابق، ودخل العثمانيون مصر وسيطروا عليها.

ومن الاستباقات غير المتحققة:

- حلم سعيد بالزواج من سماح في قوله: "سماح خلاصة نساء الأرض أجمعين، منها تفرعن، عنها أخذن، إليها يعدن، في المستقبل البعيد لا يراها إلا معه".[4] هذا الحلم الشريف لم يتحقق، فقد تزوجت سماح من ابن أحد الأمراء الأغنياء.

---

(١) الزيني بركات، ص١٨٢-١٨٣

(٢) الزيني بركات، ص١٢٥

(٣) الزيني بركات، ص١٤٧

(٤) الزيني بركات، ص٧٧

- نية زكريا قتل الزيني خاصة بعد أول لقاء جمع بينهما حيث "لم تبرد حرارة ما قرره زكريا بعد انصراف الزيني، ربما امتد الزمن سنين طويلة، لكن ما قرره لابد أن يتم، يتحقق يوماً".[١] والمفارقة هنا ليست في عدم تحقق هذا الاستباق فقط، بل في سعي زكريا لإنقاذ الزيني بركات من الموت وحمايته من الأمراء الذين خططوا لقتله، بالإضافة إلى إنقاذه له من الإعدام عندما سُجِن عند الشيخ أبي السعود في نهاية الرواية.

يتضح مما سبق اعتماد الروائي على تقنية الاسترجاع والعودة إلى الوراء أكثر من اعتماده على تقنية الاستباق واستشراف المستقبل، وهذا أمر طبيعي ويمكن تبريره "بأن الماضي أكثر وضوحاً من الحاضر والمستقبل، فالماضي والحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل أو تحدث الآن، أما المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على النحو الذي نريده أو نتوقعه".[٢]

لقد أجاد السارد في توظيف هاتين المفارقتين الزمانيتين (الاسترجاع والاستباق) لإبراز رؤيته الفكرية التي تؤكد استمرار حالة الفساد والظلم والقمع بين الماضي والحاضر، حيث تتجلى دائرية الزمن الروائي، فحالة الفساد والظلم والقمع لا ترتبط فقط بزمن الخطاب الروائي، بل هي حالة ممتدة من زمن سابق بعيد إلى زمن حاضر يتصل بأحداث الرواية، ويتصل كذلك بواقع القمع والظلم في العصر الحديث، وما تدوين السارد لزمن كتابة الرواية (١٩٧٠-١٩٧١) إلا عملية ترهين زمني، تدعو إلى قراءة الحاضر من خلال العودة إلى التاريخ. حيث يستلهم الكاتب الحدث التاريخي ويتماهى فيه؛ ليعرض رؤيته الحضارية المعاصرة، فالزمن التاريخي يوفر له مساحة أكثر اتساعًا وعمقًا في تعرية الحاضر، وكشف زيفه، ومعالجته. وقد أبدع الكاتب في استخدام الزمن الدائري، ليعبر عن واقع مهزوم، فأحداث الرواية التي ترتبط بالماضي التاريخي لا تختلف عن أحداث الحاضر، بل تكاد تتماثل معها، وواقع الظلم والقهر والفساد الذي أدى إلى هزيمة مصر المملوكية أمام الغزو العثماني، هو نفسه الواقع الذي أدى إلى هزيمة مصر الناصرية أمام الكيان الصهيوني عام ١٩٦٧م.

وفي الختام، نؤكد على الدور الكبير الذي لعبه جمال الغيطاني في تطور الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، حيث ظهر الأثر الواضح الذي تركه على كُتَّاب الرواية التاريخية الذين جاءوا بعده، فقد وجههم نحو توظيف مجموعة من التقنيات السردية الحديثة في

---

(١) الزيني بركات، ص١٤٦

(٢) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص٣٩

عالم الرواية التاريخية الجديدة؛ للتعبير عن رؤيتهم المعاصرة. ويمكن إيجاز أبرز التحولات التي ارتبطت بالرواية التاريخية عنده فيما يأتي:

١- طوَّر من نظرة كُتّاب الرواية التاريخية إلى التاريخ، فلم يلتزم به التزاماً حرفياً، إنما تعامل معه على أنه مادة خام، يُعمِلُ فيها الخيال ويعيد تشكيلها بما يخدم رؤيته الفنية والموضوعية التي ترتبط بالحاضر أكثر من ارتباطها بالتاريخ.
٢- يعدُّ من الكُتّاب الأوائل الذين وظفوا الرواية التاريخية للتنديد بسياسة الأنظمة العربية الدكتاتورية القمعية الظالمة التي كانت سبباً في الهزيمة الفاضحة عام ١٩٦٧، حيث فضح من خلال اعتماده على المادة التاريخية وسائل القمع البدني والنفسي والاجتماعي والإعلامي التي تعتمد عليها هذه الأنظمة، وتتخذها وسيلة لضمان بقائها واستمرارها على سدة الحكم.
٣- جدَّد في البناء الفني الشكلي للرواية التاريخية، حيث عمل على تقسيم روايته إلى مقدمة وسبعة سرادقات وخاتمة، وهذا تقسيم جديد لم يستخدمه أحدٌ قبله.
٤- اعتمد في بنائه للرواية التاريخية على التفكك والتشظي وعدم الترابط بين أجزائها، الأمر الذي لم يتوفر عند غيره ممن سبقه في كتابة الرواية التاريخية.
٥- اتكأ على الحبكة الروائية المركبة التي لاقت انتشاراً كبيراً فيما بعد عند معظم كتاب الرواية التاريخية المحدثين مثل رضوى عاشور وأحمد رفيق عوض، في مقابل الحبكة التقليدية البسيطة الي سار عليها كتاب الرواية التاريخية السابقون أمثال جورجي زيدان ونجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير.
٦- أَكثَرَ من الاعتماد على تقنية المفارقات، وجعل لها دوراً رئيسياً في بناء الرواية، وقد اتبعه في ذلك معظم كتاب الرواية التاريخية الجديدة.
٧- لم تعرض الرواية التاريخية عند الغيطاني صوتاً واحداً كحال الروايات التاريخية السابقة، بل اعتمدت على تعددية الأصوات والرؤى السردية داخل الرواية، وقد ظهر أثر ذلك بشكل واضح وجلي في الروايات التاريخية اللاحقة خاصة روايتي ثلاثية غرناطة وعكا والملوك.
٨- قلة لغة الحوار، وهيمنة السرد والوصف والمونولوج الداخلي على أسلوب الرواية التاريخية، وهو يختلف في ذلك مع الكُتّاب السابقين خاصة علي أحمد باكثير الذي كان يكثر من الحوار في روايته التاريخية.

٩- حَرِصَ على الاستعانة بالتقنيات السينمائية الحديثة التي توظف كل من عناصر الصوت واللون والصورة في الانتقال بين المشاهد الروائية المختلفة، وقد ظهر أثر ذلك بشكل ملحوظ في الروايات التاريخية اللاحقة.

١٠- تعدد أشكال ومستويات اللغة في الرواية التاريخية، فلم يكتفِ باللغة التقريرية أو الوصفية البسيطة كما في الرواية التاريخية التقليدية، ولم يقتصر على الفصحى، إنما استعان لتحقيق رؤيته الفنية بعدد من المستويات اللغوية مثل: اللهجة العامية، ولغة التقارير، والمراسيم، والنداءات، والخطابات، والفتاوي، والمؤتمرات، والذيول، بالإضافة إلى اللغة الصوفية، ولغة الإشاعة، واللغة الجنسية، وقد كان لهذا التنوع اللغوي أثر كبير على الروايات التاريخية اللاحقة.

١١- فَتَحَ مجالاً واسعاً لتوظيف تقنية التناص في الرواية التاريخية الجديدة، فقد استخدم معظم أشكال التناص التي أستخدمها أسلافه في كتابة الرواية التاريخية مثل التناص مع القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وقصص الأنبياء، علاوة على أنه استخدم أشكالاً جديدة للتناص مثل التناص مع الأمثال الشعبية، والتناص مع الحكم والأقوال المأثورة، والتناص مع الأساطير الشعبية، بالإضافة إلى التناص التاريخي، والتناص مع التراث الإنساني، والتناص الأدبي مع الروايات العربية والأجنبية.

١٢- طوَّر من طريقة عرض وتشكيل الشخصية في الرواية التاريخية، بالاعتماد على التحليل النفسي، والتقديم المتقطع للشخصية، فلا تُقدَّم الشخصيات دفعة واحدة، بالإضافة إلى أنه اعتمد على تقنيتين جديدتين في تقديم الشخصية هما تقنية الغموض وتقنية المفارقة، مما جعل الرواية التاريخية أكثر إثارة وتشويقاً من ذي قبل.

١٣- حمَّل الشخصيات الروائية التاريخية رموزاً سياسية واقعية، فقد جعل من شخصية الزيني بركات رمزاً لشخصية الرئيس المصري جمال عبد الناصر، وجعل من شخصية الشهاب زكريا رمزاً لرؤساء أجهزة القمع المخابراتية في البلاد العربية، مما فتح مجالاً واسعاً لتوظيف تقنية الرمز في الرواية التاريخية الجديدة.

١٤- تناول بعض النماذج الشخصية الجديدة، مثل شخصية البصاص (المُخبِر)، والشخصية الصوفية، وشخصية المثقف المقموع، وشخصية علماء الدين من المنتفعين والفاسدين (علماء السلاطين)، بالإضافة إلى تصوير حياة ومعاناة أفراد الشعب من العامة والبسطاء.

١٥- حرص على إعلاء سلطة المكان الروائي، وقد تجاوز الوصف الجغرافي؛ ليعبر عن الحالة النفسية والشعورية السائدة في المكان، بالإضافة إلى التعبير عن عدد من المفارقات المرتبطة بالأماكن الروائية مثل المفارقات الاجتماعية بين قصور الأمراء والحكام ومساكن عامة الشعب من الفقراء، والمفارقة بين المكان الظاهر المخادع والمكان الخفي، والمفارقة بين المكان الواقعي الحقيقي والمكان النفسي المأمول.

١٦- أحدثَ تطورا كبيراً في تعامل كتاب الرواية مع الزمان الروائي، حيث ابتعد عن فكرة خطِّيَّة وتعاقبية الزمن، واعتمد على دائريته وعدم انتظامه، فعمل على تكسير البناء الزمني للرواية، وقطَّع المتن الروائي إلى أزمنة متداخلة بطريقة جدلية، وتلاعب بالزمن باستخدام عدد من التقنيات الزمنية الحديثة مثل الاسترجاع والاستباق والتداعي.. وغيرها.

المبحث الثاني

التحولات الموضوعية والفنية في (ثلاثية غرناطة) لرضوى عاشور

أسهمت رضوى عاشور بشكل فعلي في تطوير الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث شكلاً ومضموناً من خلال إبداعها لمجموعة من الروايات التاريخية، لعل أشهرها رواية (ثلاثية غرناطة) التي تميَّزت عن غيرها من الروايات التاريخية السابقة. فإذا استدعى جورجي زيدان التاريخ الإسلامي بغرض تعليمه وفق بنية تقليدية بسيطة، وإذا عاد أبو حديد إلى التاريخ العربي في العصر الجاهلي، وأحيا نجيب محفوظ التاريخ الفرعوني، ورجع علي أحمد باكثير إلى التاريخ الإسلامي في فتراته المشرقة، فإن رضوى عاشور تستلهم في ثلاثية غرناطة التاريخ الإسلامي في بلاد الأندلس في أقسى فترات السقوط والانحدار والهزيمة برؤية فنية جديدة، جعلت منه رمزاً وقناعاً فنياً؛ للتعبير عن القضايا العربية المعاصرة، وفق مبادئ الرواية الجديدة ذات الرؤى السردية المتعددة، والتقنيات الفنية الحديثة. ويبدو أن الكاتبة استفادت من تجربة جمال الغيطاني الفنية في رواية (الزيني بركات)، حيث تناقش الروايتان (الزيني بركات وثلاثية غرناطة) أسباب الهزيمة وتداعياتها بطرق فنية جديدة في عملية ترهين للحاضر من خلال الماضي التاريخي.

تعامل رضوى عاشور مع التاريخ:

شكَّلت طريقة تعامل رضوى عاشور مع التاريخ في رواية ثلاثية غرناطة، نقلة نوعية كبيرة في تعامل الروائي مع المادة التاريخية، وتوظيفها بما يخدم رؤيته الفنية، فإذا كان معظم كُتّاب الرواية التاريخية قديماً وحديثاً يركزون على الشخصيات التاريخية الكبيرة (الحُكّام)، فإن رضوى عاشور لم تبرز أي دور لهذا النوع من الشخصيات، فلم تتعرض لحياة الحُكَّام والأمراء ومواقفهم من ضياع الأندلس، بل أشارت إليهم إشارة سريعة وخاطفة لا تكاد تُذكر، ثم اعتمدت على الخيال الفني والإبداعي فاستخدمت التاريخ كإطار عام وكمادة خام في تصوير معاناة الشعب المسلم بمكوناته البسيطة في ظل حكم القشتاليين، حيث ركَّزت اهتمامها على الشخصيات المنسيَّة تاريخياً التي لا تذكرها كتب التاريخ، حتى عندما يأتي ذكر بعض الشخصيات الكبيرة التي كان لها دور مؤثر في الأحداث التاريخية، فلا تتعرض لها إلا على ألسنة أبطال العمل المُتخيَّلين، دون ذكر أي تفاصيل تبرزهم أو تميزهم[1]، وقد أكدت الكاتبة

---

(١) انظر، ثلاثية غرناطة (رواية)، ص١٠– ١٢

ذلك بقولها: "لم يكن شاغلي الكبراء أو الأمراء والبارز من الشخصيات التي سجَّل التاريخ حكايتها، بل شغلني العاديون من البشر: رجال ونساء، ورّاقون ونساجون ومعالجون بالأعشاب، وعاملون في الحمامات والأسواق، وإنتاج الأطفال في البيوت، بشر لم يتخذوا قرارات بحرب أو سلام، وإن وقعت عليهم مقصلة زمانهم في الحرب والسلام.. باختصار سعيت إلى قلب الهامش إلى المتن، ودفع المتن المتسلط إلى الزاوية، وحاولت استنفاذ حكاية بشر لم يلتفت لهم التاريخ العربي والكتابة الأدبية".(١) وهي تُميَّز بهذا التناول أيضاً عن جمال الغيطاني في الزيني بركات.

لذلك حرصت الكاتبة على إبراز معاناة الشخصيات الشعبية البسيطة، وتصوير آلامها النفسية، والتغيرات التي تطرأ عليها، ومدى قبولها لهذه التغيرات من عدمه في ظل الاحتلال من خلال قراءتها المعاصرة للتاريخ القديم التي تمكنت فيها من نقل صورة إنسانية واقعية لمعاناة العرب والمسلمين في التاريخ الأندلسي القديم من ناحية، وفي الواقع المعاصر من ناحية أخرى من خلال ترهين الحدث وتخطيب الكلام، دون أن تلتزم بحرفية التاريخ، أو طريقة المؤرخين في سرد الأحداث كما كان يفعل كتاب الرواية التاريخية التقليدية، الذين لم يتمكنوا من التخلص من سيطرة التاريخ على الفن الروائي سواء على صعيد تصوير الشخصيات الكبيرة، أو الالتزام بالأحداث التاريخية، أو محاولة تصوير معاناة الإنسان في واقعه المعاصر.

فكرة الرواية ورسالتها وتحولاتها الموضوعية:

تتمثل أهم التحولات الموضوعية عند رضوى عاشور في أنها استدعت التاريخ الأندلسي في أشد فترات السقوط والانهيار العربي والإسلامي؛ لتعبر عن الواقع الذي يعيشه العرب والمسلمون في الزمن الحاضر. فقد فرض الواقع العربي نفسه على الكاتبة، وشكل دافعاً قوياً للحديث عن مأساة الأندلس في مقاربة واستعمال للتاريخ؛ لمقاربة الواقع العربي في عصرنا فنياً وروائياً. إن فترة سقوط الأندلس، وغرناطة بالذات، تلقي بظلال من التشابه والامتداد في عصرنا الحديث يقابلها، حيث يعاني عالمنا العربي من الهزيمة والذل والضعف والهوان، ويشمل هذا كل أقطار الوطن العربي والإسلامي، مما ينذر بعواقب وخيمة في المستقبل، قد لا تقل عن مأساة ضياع الأندلس وانتهاء وجود العرب والمسلمين فيها. وتكشف رضوى عاشور رؤيتها من بداية كتابتها للرواية إذ تقول: "رأيت صورة المرأة العارية التي تبدأ الرواية بها ذات مساء شتائي، وأنا أتابع على شاشة التلفزيون قصف الطائرة لبغداد، الأرجح أن المشهد فتح باباً للذاكرة، فالتقت بالمشهد مشاهد مثيلة: قصف الطائرات الإسرائيلية لسيناء عام ١٩٥٦ و١٩٦٧، قصف لبنان

(١) صيادو الذاكرة، ص٢٤٢

عام ١٩٧٨ و ١٩٨٢، والقصف المتصل للمخيمات الفلسطينية ومدن وقرى الجنوب اللبناني".[١]
فلا شك أن الأحداث الأليمة التي مرَّ بها الوطن العربي، وما زال يعاني من آثارها حتى يومنا هذا قد أثارت مشاعر الكاتبة وآلامها المكبوتة، فعادت إلى التاريخ الأندلسي لا لتعيد كتابته وعرضه من جديد، بل لتقدم من خلاله نموذجاً صادقاً للانهزام والسقوط والضياع تحاكي به الواقع، محذرةً من المستقبل القادم إذا ما بقي الحال على ما هو عليه.

والرواية إذ تقدم نموذج السقوط والاستسلام الذي أدى إلى انتهاء الوجود الإسلامي في الأندلس، وانتهاك كرامة العرب والمسلمين فيها، فإنها تؤكد على أهمية تبني مشروع المقاومة كعنصر أساسي لمواجهة التحديات الخطيرة التي تهدد الأمة العربية والإسلامية في عصرنا الحالي، فالمقاومة تصون كرامة الأمة، وتحفظ دماءها ومقدساتها، في حين أن الاستسلام، ومجاراة الأعداء والخضوع لرغباتهم، ومحاولة التعايش والاندماج معهم هو أسهل الطرق للتشرد والضياع والذوبان ومن ثم التلاشي.. وهذا ما أرادت الكاتبة التحذير منه.

تتكون رواية (ثلاثية غرناطة) من ثلاثة أقسام رئيسة، لم تصدر دفعة واحدة، صدر القسم الأول الذي يحمل عنوان (غرناطة) بشكل مستقل عام ١٩٩٤، وحاز على جائزة أفضل رواية لنفس العام من معرض القاهرة الدولي للكتاب، ثم صدر القسم الثاني بعنوان (مريمة)، والقسم الثالث بعنوان (الرحيل) في طبعة واحدة عام ١٩٩٥، وقد حصلت الرواية بأقسامها الثلاثة على الجائزة الأولى للمعرض الأول لكتاب المرأة العربية بالقاهرة في نوفمبر من نفس العام.

جسَّدت الرواية بصدق معاناة المقهورين والبؤساء من العرب والمسلمين الذين قُدِّر لهم البقاء في الأندلس بعد سقوط الحكم الإسلامي فيها، مما عرضهم للكثير من الظلم والقهر والتمييز العنصري، بالإضافة إلى التطهير العرقي وعمليات التذويب الممنهجة في المجتمع الجديد الذي فُرِض عليهم عنوة وغصباً، من خلال تسليط الضوء على معاناة أسرة أبي جعفر الوراق كنموذج للأسر العربية، الذين فضلوا البقاء في الأندلس بعد أن عاشوا السقوط العربي فيها عام ١٤٩٢م، فتذكر الرواية حياة هذه الأسرة بأجيالها المتعاقبة (الأجداد، والأبناء، والأحفاد) في ظل الحكم الإسباني الذي تعرض فيه مسلمو الأندلس للكثير من الويلات والمآسي، فقد أجادت الرواية تصوير معاناة المقموعين من أبناء العرب والمسلمين الذين بقوا في الأندلس وأُجبِروا في النهاية على الخروج منها عام ١٦٠٩م، وأسقطت التجربة التاريخية المريرة على هذه الأسرة النموذج التي تساقطت الواحد تلو الآخر بعد حياة امتلأت بالقهر والظلم

(١) صيادو الذاكرة، ص٢٤٠-٢٤١

والمعاناة. فكانت هذه الأسرة مثالاً للتشتت والضياع والذوبان في المجتمع الجديد الذي فرض نفسه على الجميع، دون أي مراعاة للحقوق المدنية أو الحريات الشخصية.

إن التحول إلى (التاريخ الأندلسي) من ناحية، وإلى مقاربة التاريخ والمأساة من خلال الشعب، أو قل أسرة فقيرة من الشعب، لا من خلال القادة السياسيين والحكام، يعدان من أهم التحولات على مستوى الموضوع، وطريقة استعمال التاريخ.

التحولات الفنية:

تخطت رواية ثلاثية غرناطة بمهارة فنية عالية حدود الزمان والمكان، فجسَّدت بعباراتها الحيوية الجميلة، وشخصياتها الخيالية، ومشاهدها المؤثرة النابضة بالحياة فترة تاريخية شديدة الأهمية من تاريخ المسلمين في الأندلس، وعرضتها في ثوب جديد، بشكل مشوق وجذاب لم يتوفر في غيرها من الروايات، لا لتقف عند الماضي والتاريخ لذاته، بل لتقارب من خلاله الحاضر والواقع المعيش وتهزه هزاً عنيفاً؛ ليستيقظ من غفلته.

أولاً: البناء الفني العام:

يمثل العنوان أول مظهر من مظاهر التجديد في البناء الفني للرواية التاريخية عند رضوى عاشور، فالعنوان عندها لم يقتصر على الشخصية التاريخية، بل إنها قدَّمت نموذجاً جديداً لعناوين الروايات التاريخية التي تربط بين العناصر الأساسية المكونة للعمل الروائي (الحدث، والشخصيات، والزمان، والمكان) من خلال عنوان (ثلاثية غرناطة) الذي لا يُخفي تأثرها بثلاثية نجيب محفوظ التي كانت خير مثال لرواية الأجيال المتعاقبة، فقد قسَّمت الكاتبة روايتها –كما ذكرنا– إلى ثلاثة أقسام وقد تميزت في اختيار العناوين الرئيسة للأقسام الثلاث (غرناطة – مريمة – الرحيل) مما يدل على قدرة فنية عالية جمعت بين عناصر العمل الروائي التي مثَّلها المكان في القسم الأول، والشخصية الإنسانية في القسم الثاني، والحدث في القسم الثالث، ولم تنس عنصر الزمان الذي نراه متصلاً ومسلسلاً جامعاً للأقسام الثلاثة، فهي لم تعمل في اختيارها للعناوين على إبراز عنصر دون الآخر، بل حرصت على تشكيل رؤية فنية شاملة تبرز جميع عناصر العمل الروائي.

ومن أهم مظاهر التحولات في البناء الفني للرواية التاريخية عند رضوى عاشور هو اعتمادها على الحبكة الروائية المركبة التي تختلف عن الحبكة البسيطة التي ظهرت عند جورجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد في الرواية التاريخية التقليدية، ولا شك أن الكاتبة في ذلك

متأثرة بتقنيات الرواية الجديدة، حيث تعرَّضت الرواية لمجموعة من الأحداث والحكايات التي تداخلت واندمجت مع بعضها؛ لتؤكد حالة الذهول والتشرد والضياع الناتجة عن الحدث الدرامي الرئيس للرواية، والذي يتمثل في سقوط غرناطة آخر معاقل المسلمين في بلاد الأندلس. وقد ابتعدت عن جو المصادفات، والتزمت التسلسل المنطقي للأحداث، ولم يرتبط بناؤها الفني بالقصة الغرامية، وتوفر فيها عنصر الجاذبية والتشويق بشكل كبير.

وقد بدأت الكاتبة في عرض أحداث الرواية باستخدام وتيرة متسارعة بحيث "يكاد القارئ أن يسمع، ويشعر حرارة أنفاسها اللاهثة المتسارعة، وهي تستحث الخطى، وتمضي قدماً نحو الأحداث، وكأنها متعجلة تريد أن تفصح عن أمر ما جلل، وغاية في الأهمية لأعزاء غفلوا عن الاعتبار من الماضي، قاصدة التركيز، ثم ما لبثت أن لجمت أنفاسها، واستجمعتها ثانية، منشدة من ذلك إدراك التفاصيل، لتحصل على المزيد من التأثير، فاستخدمت نَفَس الثلاثية الطويل الحافل بالتفاصيل".[١]

كذلك يُعد استخدام الكاتبة للتقنيات السينمائية الحديثة من أبرز تحولات البناء الفني، حيث اتكأت على تقنية عرض المشاهد والمرايا المتقابلة، خاصة في عرض مشاهد الرحيل، أو مشاهدة مواكب القشتال، وبيان الأثر النفسي لهذه المشاهد، بربطها بأحداث الماضي أو محاولة استقراء المستقبل من خلالها، فقد كشف الرحيل عما يدور داخل النفس البشرية، وما يعتمل في أعماق الشخصيات، حيث شكَّل وسيلة للتعبير وفرصة للمواجهة ومحطة للتدبر والتأمل، ومحاسبة النفس.. "لكل شيء ثمن، وكلما عز المراد ارتفع ثمنه يا علي. فما الثمن المطلوب يا مريمة؟ قصرنا فغضب الله علينا، أم أنه كتب في لوحه المحفوظ سيرة عذابنا قبل أن نخلق أو نكون؟".[٢] ثم إن مسلمي الأندلس كانوا يرون في مواكب الأسرى أهلهم المظلومين.. "وكان سعد سعد يحدِّق في موكب الأسرى الذي ذهب. ترى هل حاصروهم من البر والبحر كما حاصروا مالقة؟ هل جوعوهم حتى أكل من جرؤ منهم لحم حصانه؟ هل قصفوا بيوتهم واقتحموها عليهم واقتادوهم أسرى؟"[٣] ومثلما كانت هذه المشاهد عرضاً لمصير المسلمين في غرناطة، كانت في الوقت نفسه عرضاً للمصير العربي المعاصر.

---

(١) تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات رضوى عاشور (رسالة ماجستير)، ص٩٧

(٢) ثلاثية غرناطة، ص٤٩١

(٣) ثلاثية غرناطة، ص٣٧

شكَّل تطور عنصر الصراع في الرواية التاريخية الجديدة تحولاً ملحوظاً، حيث انتقل من صراع أفقي –بين أطراف متكافئة إلى حدٍ ما– برز عند زيدان وأبي حديد وباكثير إلى صراعٍ رأسي برز عند رضوى عاشور وهو صراع عمودي موجه من الطرف المنتصر الأقوى المتمثل في حكام قشتالة وجنودها المحتلين، إلى الطرف المهزوم الضعيف المتمثل في عامة العرب والمسلمين الذين يقطنون غرناطة، وقد برز عنصر الصراع في الرواية بشكل واضح خاصة الصراع الديني والحضاري بين الفكر الإسلامي السمح والفكر الصليبي الغربي المتطرف، الذي كان يهدف إلى اجتثاث جذور الإسلام من غرناطة، وكل ما يمكن أن يدل عليه من طقوس وعبادات، ولذلك مورست سياسة التطهير العرقي والتذويب الفكري التي استخدمت شتى وسائل القهر والتعذيب النفسي والبدني ضد المسلمين ابتداءً بالسجن ونهب الممتلكات والأموال والتنصير الإجباري والتهديد بالتهجير القسري، وانتهاءً بالحرق والقتل على يد محاكم التفتيش. ولا شك أن رضوى عاشور قد استفادت من الصراع الرأسي الذي نسجه جمال الغيطاني في رواية الزيني بركات، والذي جعله موجهاً من الحكام الظالمين المستبدين تجاه بني جلدتهم من أفراد الشعب الضعفاء والمقموعين، أما الصراع في ثلاثية غرناطة فكان موجهاً من قوى الاحتلال إلى أفراد الشعب العربي المسلم الذي عانى الكثير من الويلات في بلاد الأندلس.

ومن أبرز تحولات البناء الفني في الرواية التاريخية عند رضوى عاشور الإكثار من استخدام تقنية الحُلم أو الرؤية التي تفرِّغ فيها الشخصيات الروائية المختلفة شحناتها العاطفية، وما تأمل به في ظل هذا الواقع المأساوي الذي يعمه القهر والاغتراب، فلم نلاحظ مثل هذه الكثرة عند كُتاب الرواية التاريخية السابقين أمثال جورجي زيدان، أو نجيب محفوظ، أو حتى جمال الغيطاني. وقد ذكرت الرواية بعض الرؤى التي تبشر بالخير رغم المعاناة المستمرة، وهي على قلتها تشكل بذوراً للأمل، تخفف من معاناة الشخصيات، وتطمئنها ولو بالنذر اليسير، وهي تحاكي آمال وطموحات الشخصيات من التبشير بلم الشمل، والحض على التجلد والصبر. من أمثلة ذلك ما نجده في حُلم (نعيم) حين "رأى سعد صاحبه في المنام. كانا معاً ومعهما سليمة وحسن يحيطون بأبي جعفر الذي كان منزرعاً بطوله المديد في المكان وضَّاء الوجه يبتسم، يوجههم فيما يقومون به من عمل.. الخ".(١) ثم يتساءل هل يفتقدهم إلى حد استحضارهم في المنام أم أن حلمه رؤيا وبشارة بلم الشمل؟. ومن أمثلة ذلك أيضاً ما روته (مريمة) من أنها رأت في المنام قمراً نحاسياً كبيراً ومتوهجاً ومشرفاً على جبل، وعلى الجبل وعلٌ عظيم تعلو رأسه قرون شجرية ملتفة. وكان الوعل ساكناً كأنما قُدَّ من صخور الجبل الذي يقف على قمته. وقد

(١) ثلاثية غرناطة، ص١٦٤

فسَّرت العرافة أم يوسف هذه الرؤية بأنها تنبئ بزوال ملك الظالمين وهلاكهم الوشيك، وأن الله قد اختار مريمة لتبشِّر خلقه بكشف الغمة وزوال الكرب.[١] وقد أوجد هذا التفسير الفرحة والسرور في نفس مريمة، إذ حاكى آمالها وآمال غيرها من البؤساء والمقموعين. وقد كثرت بعد ذلك الرؤى التي تجلب التفاؤل وتبشر بالخير، ومنها أن "فقيهاً ذا كرامات رأى في المنام الفاطمي يعتلي حصانه الأخضر، ويشهر سيفه، ويذيع في الناس أنه لم يمت بل كان حبيساً وراء صخرة تحت الجبل، وأنه بعد الإفلات قادم لإنقاذ أهله".[٢] ثم ما نقلته صبية عن جدِّها من أن "العرب سيستعيدون وهران وسبتة من الإسبان، ثم يصلون إلى مضيق جبل طارق فيمتد أمامهم جسر من العنبر يعبرون عليه ويسترجعون الأندلس كلها".[٣] لقد وجدت الشخصيات في عالم الحلم ما لم تجده في عالم الواقع، ولعل ذلك كان عاملاً هاماً في تقوية عزيمتها وصبرها وتجلدها رغم كل المآسي التي مرت بها.

كذلك يعد اعتماد الكاتبة على تقنية الكوابيس من أبرز ملامح التجديد في البناء الفني للرواية التاريخية لديها، وهذه الكوابيس تُعبِّر عن حالة الرعب والخوف التي تعيشها الشخصية في عالم الواقع، الخوف من المجهول، الخوف من التعرض لظلم الاحتلال، الخوف من الموت حرقاً، الخوف من استمرار حياة البؤس والشقاء. إن الاعتماد على مثل هذه التقنية يعدُّ تطوراً ملحوظاً لم نجده عند غيرها من كتاب الرواية التاريخية، حتى إننا لم نجده عند جمال الغيطاني الذي امتلأت روايته (الزيني بركات) بالكثير من أشكال الخوف والرعب من ممارسات النظام القمعية. لقد كان الواقع الروائي قاسياً بدرجة كبيرة، وهو في حد ذاته كابوس مستمر، بل إن "الواقع أقسى من الكابوس، وقد ترددت الشخصيات بين عالمين مرعبين، كابوس الواقع، وكابوس المنام، فعانت رعباً في يقظتها وفي نومها، وانهدمت المسافة بين اليقظة والحلم".[٤] وقد داهمت الكوابيس القس وخادمه نعيم في أثناء زيارتهما (العالم الجديد) من هول ما شاهدا فيه، على غير ما كانا يتوقعان من احترام للإنسانية، والمفارقة أنهما وجدا أن هذا العالم الجديد هو امتداد للآخر القائم، وأنه ليس جديداً، بل يختلف في طرائق إلغاء الآخر، لقد أدركا أن الواقع أقسى من الكابوس.

---

(١) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٢٤٨-٢٤٩

(٢) ثلاثية غرناطة، ص٢٥٠

(٣) ثلاثية غرناطة، ص٢٥١

(٤) ثلاثية غرناطة مقاربة الحاضر (بحث)، ص٥٩٧

إن المشترك في الكوابيس هو وجود عناصر الخوف فيها لاسيما النار الحارقة، والثعابين، ومشاهد الإعدام حرقاً كالكابوس الذي داهم علياً عندما أُبلِغ أن الشاطبي يحتضر إذ "رأى نفسه في المنام يحاصره اللهب. هرب ومن معه إلى جب، ولكن لحقت بهم النيران، ثم رأى ثعباناً هائلاً يطل عليهم من أعلى الجب، وينفث دخاناً أسوداً كثيفاً، ويصدر صوتاً كالدوي، كان الدخان يعمي عيونهم، ويحول بينهم وبين التنفس. كان يختنق ويرتعد هلعاً".(١)

وشكَّل اعتماد الكاتبة على تقنية الرمز أحد أهم تحولات البناء الفني للرواية التاريخية، فقد وفِّقَت في استخدام الرموز والأقنعة والمشاهد كوسائل تعبيرية ذات دلالات مختلفة، ولم تظهر تقنية الرمز بهذه الكثرة عند غيرها من كتاب الرواية التاريخية سواء التقليدية أو الواقعية أو الجديدة، بحيث يجد القارئ في ثلاثية غرناطة رمزاً عاماً يجسِّد معاناة الشعب الفلسطيني في العصر الحديث، فمن خلال تتبع أحداث الرواية نصل إلى أن الكاتبة لم تستلهم تاريخ الأندلس وتعرضه بشكل فني إلا لتعبر عن قضايا الواقع العربي وبالتحديد قضية فلسطين، لقد وضعت رضوى عاشور قضية فلسطين أمام عينيها، بحيث نرى معاناة الشعب الفلسطيني ونلمحها في معظم أحداث الرواية، فتظهر فلسطين بوضوح في عمليات الترحيل والتهجير القسري الذي فُرض على مسلمي الأندلس قديماً، وفُرض على عرب ومسلمي فلسطين حديثاً في النكبة عام ١٩٤٨، ونرى كذلك فلسطين في الاستيلاء على الأماكن العربية والإسلامية وتغيير معالمها، فقد غيَّر القشتال معالم غرناطة قديماً، ولا يخفى ما يقوم به الاحتلال الإسرائيلي حديثاً من استيطان وتهويد مستمر للمدن والقرى الفلسطينية، ونلمح فلسطين أيضاً في التصاريح التي يستخدمها الاحتلال كوسيلة قذرة للحد من حرية تحرك العرب والمسلمين وانتقالهم من مكان لآخر، وتبدو فلسطين في مفاتيح البيوت والصناديق التي حرص مسلمو الأندلس على الاحتفاظ بها كرمز للعودة وكذلك فعل لاجئو فلسطين في العصر الحديث، كما نجد فلسطين في ممارسات القشتال باستغلال الأيدي العاملة العربية وهذا ما فعله الاحتلال الإسرائيلي مع عرب فلسطين، ونلمح فلسطين في عمليات الاغتيال والقتل والاعتقال والتعذيب التي يتعرض لها قادة المقاومة وأصحاب الفكر الحر الذين يطالبون بحقوقهم الشرعية، وفي النهاية نلحظ فلسطين في مفاوضات الذل والعار والاستسلام التي تنازل فيها عبد الله الصغير –آخر ملوك المسلمين في الأندلس– عن مدينة غرناطة، هذه المفاوضات تحاكي اتفاقية أوسلو عام ١٩٩٣ التي أعطت الكيان الصهيوني شرعية البقاء في فلسطين، وتنازلت عن ٧٨% من أرض فلسطين التاريخية. لقد جعلت الكاتبة من غرناطة قديماً رمزاً لفلسطين في العصر الحديث، وجعلت من أفعال

(١) ثلاثية غرناطة، ص٤٧٧

القشتال والإسبان رمزاً للاحتلال الإسرائيلي بكل ممارساته القمعية في حق الشعب الفلسطيني حديثاً.

ثانياً: اللغة وأساليب السرد:

استعملت رضوى عاشور في رواية (ثلاثية غرناطة) لغة عربية فصيحة تتسم بالسلاسة والبساطة التي لا يشوبها ضعف أو ركاكة بل يزيدها جمالاً ومتانة وجاذبية وقوة في التأثير. وهي لغة إنسانية شاعرية في مجملها تعبر عن معاناة الإنسان وآماله وطموحاته التي لا تنقطع رغم كل المنغصات والآلام التي يتعرض لها، لقد جاءت هذه اللغة ملاءمة لطبيعة الحياة الشعبية بكافة أشكالها، إلا أنه غلبت عليها سمة الحزن والحسرة والألم لأنها ارتبطت بتصوير مأساة مسلمي الأندلس في ظل الاحتلال الذي قلب حياتهم إلى جحيم لا يطاق.

تتمثل أبرز مظاهر التحولات اللغوية والأسلوبية للرواية التاريخية عند رضوى عاشور في حرصها على التنوع في أساليب السرد، فالرواية عندها لا تعتمد فقط على الراوي العليم كلي المعرفة –رغم سيطرته على معظم أجزاء الرواية– بل تخطت ذلك وخرجت عن رتابة الصوت الواحد الذي يعتمد على سرد الأحداث بضمير الغائب فيصف الأماكن، ويعرِّف بالشخوص، بأسلوب تقليدي فـ "لجأت إلى إشراك الشخصيات نفسها في سرد الأحداث أو استدعائها"[(١)] فعبَّرت عن رؤية الشخصيات الروائية لما تتعرض له من مواقف إما بالعودة إلى الذكريات الخاصة، أو باستخدام ضمير المتكلم في أثناء الحوار، مما يؤدي إلى التعمق في الشخصيات، والكشف عن أبعادها النفسية، وتقريبها من القارئ بشكل مباشر ودون وسيط. كذلك ظهر السرد بأسلوب المخاطب الذي يشعر القارئ بالمشاركة في العمل الروائي، ويجعله أكثر فعالية مع الأحداث وهو من الأساليب السردية الحديثة التي تم توظيفها في الرواية الجديدة. ومن أمثلة استخدام أسلوب المخاطب في السرد قول سعد يصف حاله في السجن: "يحاصرك المحققون المتسربلون بالأسود، تنفذ نظراتهم إلى روح روحك، ويطلقون عليك أسئلتهم وآلات التعذيب، يشدون وثاقك إلى ذلك السلم الخشبي، ويضخون الماء في جوفك.. يحدقون بك. العيون مصمتة، والوجوه مصمتة، وقلوبهم مدرعة بالثياب السوداء. الأسياخ المحماة تحرق باطن قدميك، والحجارة الساخنة تلهب ظهرك وبطنك وعجزك، والآلة الخشبية تختزل جهنم في دولابها الضاغط الذي يسحق عظامك، فتخور كثور ذبيح. والقلب في بيت القلب يعتصر كأنما تقبضه يد الموت ويموت. يحدقون فيك ولا يرف لهم جفن. يلقون بك في قبو وحدك لا تقدر حتى على

(١) التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص٩٠

البكاء، وعندما تقدر تذرف الدمع الغزير، ليس لأن البدن يوجع، ولكنك تبكي على تلك المزق الآدمية التي تعرف أنها أنت".(١)

كان للحوار حضوراً بارزاً في الرواية، والكاتبة في ذلك تختلف عن جمال الغيطاني في رواية الزيني بركات الذي قلل من الاعتماد على الحوار الخارجي؛ ليؤكد حالة الظلم والقهر التي تعم روايته، أما ثلاثية غرناطة، وعلى الرغم من أنها تعبر أيضاً عن شدة الخوف والرعب من بطش قوى الظلم المتمثلة في الاحتلال إلا أنها أكثرت من توظيف لغة الحوار؛ وذلك لأنها طرحت العديد من القضايا الكبرى، ومن أهمها: سقوط غرناطة، التنصير الإجباري، المحاكمات الظالمة، والترحيل القسري، وكان الحوار –بشقيه الداخلي والخارجي– حيوياً وفعالاً معبراً عن طبيعة الشخصيات واختلافاتها الفكرية والثقافية. ومن أهم الحوارات في الرواية ذلك الذي تم في حمام أبي منصور في بداية الرواية يبين موقف الشخصيات من تسليم غرناطة.. انظر:

قال أحدهم:

- يا أبا جعفر... يا أبا جعفر الله يرضى عليك، نحن لا نختار بين بديلين بل هو قدر مكتوب. نحن مهزومون فمن أين الاختيار؟!

قاطعه آخر:

- أنا معك الاتفاقية شر لابد منه. كان مولانا في مأزق والمواجهة التي كان يريدها ابن أبي الغسان محكوم عليها سلفاً، فما الذي يملكه أو نملكه نحن أمام جيوشهم الجرارة والأنفاط اللمباردية الجديدة؟!

قال أبو جعفر:

بإمكاننا محاربتهم، أقسم برب الكعبة أنه بإمكاننا محاربتهم.(٢) .. ويستمر الحوار

وقد استخدمت الشخصيات الحوارات الداخلية بكثرة، وذلك لأن الكاتبة أرادت تحليل شخصياتها والتعمق فيها. ومن صوره في الرواية ما ظهر في نفس أبي جعفر، الذي تأثر كثيراً بحدث سقوط الحكم العربي الإسلامي في غرناطة، فنراه يحاول تهدئة نفسه المهزوزة، التي شبهها بالحمامة المطوقة الواقعة في شرك الصياد، حيث: "كان يجتهد في تهدئة نفسه المطوقة،

---

(١) ثلاثية غرناطة، ص١٩٢

(٢) ثلاثية غرناطة، ص١٥-١٦

وهي تضرب بجناحيها مستريعة على حد السكين. يكرر لها غرناطة محروسة وباقية، يشاغلها بالكلام، يمد لها عبر الشباك يده، يلامس ريشها المبتل، وبدنها الراجف، يحنو، ويعطف، ويربت، ويغني لها همساً أغنية أليفة تطيب لها".[١]

يكثر في الرواية استخدام أساليب الاستفهام الاستنكاري على ذلك الواقع المأساوي، ومن ذلك قول أبي جعفر: "هل يعقل أن يتخلى الله عن عباده! وإن تخلى فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق؟!"[٢] ومنه قول حسن: ما الخطأ في أن يتعلق الغريق بلوح خشب أو عود أو قشة؟ ما الجرم في أن يصنع لنفسه قنديلاً مزججاً وملوناً لكي يتحمل عتمة أيامه؟ ما الخطيئة في أن يتطلع إلى يوم جديد آملاً ومستبشراً؟[٣] ونرى ذلك أيضاً على لسان علي وقت الرحيل إذ يتساءل: "ما الذي يتبقى من العمر بعد الاقتلاع، وأي نفع في بيع أو شراء؟"[٤] ويظهر الاستفهام على لسان بعض الناس: "هل ما نحن فيه يطاق؟!"[٥].. "أين ذهب العرب والمسلمون؟!".[٦]

تتميز رواية (ثلاثية غرناطة) بتعدد الأشكال اللغوية التي تم توظيفها بداخلها، فتظهر لغة المناداة أو التعليمات[٧]، ولغة الفتاوى[٨]، ولغة الرسائل[٩]، ولغة العقود[١٠]، ولغة التحقيق[١١] علاوة على وجود صنفين هامين يتوجب الوقوف عندهما وهما:

١ -لغة الصمت:

وهي في الرواية ترتبط بالخوف والقمع، بحيث لا تستطيع الشخصيات التعبير عن مواقفها ورؤاها بشكل صريح فتلجأ إلى الصمت الذي هو حاجة ضرورية لاستمرار حياة المقهورين من

---

(١) ثلاثية غرناطة، ص١٣

(٢) ثلاثية غرناطة، ص٥١

(٣) ثلاثية غرناطة، ص١٩٧

(٤) ثلاثية غرناطة، ص٤٩٠

(٥) ثلاثية غرناطة، ص ٤٩٦

(٦) ثلاثية غرناطة، ص ٤٩٧

(٧) انظر، ثلاثية غرناطة، ص١٢٢-١٢٣

(٨) انظر، ثلاثية غرناطة، ص١٤٥

(٩) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٣٩٦-٣٩٧

(١٠) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٩٢-٩٣

(١١) انظر، ثلاثية غرناطة، ٢٢٨-٢٣٤

العرب والمسلمين. وقد حرص النص الروائي على إظهار ضعف المسلمين من خلال صمتهم، ومما يؤكد ذلك تكرار بعض الأفعال التي تعمق حالة الصمت مثل: (حدَّق، أصغى) وربطها بالشخصيات العربية المسلمة، حيث ارتبط الصوت بالقشتال والصمت بالمسلمين، وما ظهر لدى المسلمين من أصوات لا تكاد تتجاوز أصوات الألم والنجدة والصراخ الدالة على الفجيعة والحزن والمعاناة، في مقابل "قرع الطبول ونفخ الأبواق ورنين المثلثات والأجراس"[(١)]عند القشتال فرحاً بالنصر. لذلك احتفى النص كثيراً بصورة المنادي وصوته وهو يبلغ أوامر القشتال وتعليماتهم التي توضح الأمور التي يمنع على المسلمين ممارستها، فتزداد حدة صمت المسلمين تعبيراً عن عجزهم. ولعل استخدام الكاتبة للغة وتقنية الصمت كان محاكاة للصمت العربي المعاصر، الذي يرافق كل القضايا الهامة والحساسة التي تعيشها المنطقة العربية، ابتداءً بقضية فلسطين وانتهاءً بقضية العراق وغيرها من القضايا العربية الراهنة، والرواية إذ ذاك تحذر من هذا الصمت المريب الذي يمكن أن يوصل إلى نفس المصير الذي وصل إليه مسلمو الأندلس في ظل احتلال القشتال.

٢-لغة السخرية:

تظهر لغة السخرية المقترنة بالفجيعة على أولئك الأمراء الذين تنصَّروا فتركوا دينهم ابتغاء عَرَضٍ زائل من الدنيا، ولوثوا سمعة وشرف آبائهم وألحقوا بهم العار.. رأوا الأمراء يتنصرون. سعد ونصر ولدا السلطان أبي الحسن سميا نفسيهما الدوق فرناندو دي غرانادا والدوق خوان دي غرانادا، وزاد سعد على أخيه درجة، فالتحق بجيش قشتالة مقاتلاً في صفوفه. "استرح في قبرك يا أبا الحسن.. نم قرير العين حتى تهب عليك رياح الجنة .. تاجرت ذريتك في تجارة نادرة فأوفت وأبلت بلاءً حسناً يا أبا الحسن!".[(٢)]

ثالثاً: التناص:

فتحت رضوى عاشور مجالاً واسعاً لتوظيف التناص في الرواية التاريخية في الأدب العربي، فبالإضافة إلى تميزها في التناص مع القرآن الكريم والشعر العربي القديم، فقد ظهرت عندها أشكال جديدة للتناص نذكر منها:

---

(١) ثلاثية غرناطة، ص٣٣

(٢) ثلاثية غرناطة، ص٢٧

١ – التناص الأدبي مع قصة حي بن يقظان لابن طفيل:

يظهر ذلك عند اصطدام (سليمة) بحادثة موت جدتها وتفكيرها في أسباب الموت.. "لم تكن تملك أن تفعل ما فعله في القصة حي بالظبية، أمه التي أرضعته، عندما شق صدرها باحثاً عن الشيء المصرف للجسد بعد أن ناداها بالصوت فلم تجبه، ونظر إلى عينيها وأذنيها وجميع أعضائها، فلم يرَ علة ولا آفة، ووجدها رغم ذلك عاطلة من كل حركة".[١]

٢ – التناص مع الأمثال الشعبية:

فقد وظفت الساردة الأمثال الشعبية في روايتها التاريخية لأنها تركز على الحياة الشعبية بأشكالها المختلفة، والتي يعد المثل أحد أبرز أنماطها. فالمثل الشعبي يصور الشخصيات خاصة النسائية بدقة وصدق، ويكشف عن ملامحها الاجتماعية والعقلية بصورة عفوية.[٢] ومن الأمثال الشعبية الواردة في الرواية: "لن تسلم الجرة في كل مرة يا مريمة"[٣] و"البنت لعمتها".[٤]

٣ – التناص مع الحكاية الشعبية:

ويظهر ذلك في الرواية عندما بدأ أبو ابراهيم ينشد حكاية الملك المهلهل بن الفياض مع خالد بن الوليد في ليلة عرس حسن على ابنته مريمة[٥] وقد اعتمدت الكاتبة في سرد هذه الحكاية الشعبية على كتاب المغازي الموريسكية وهو "عبارة عن مجموعة من الحكايات الملحمية المجهولة المؤلف، والتي تروي أحداث بعض غزوات العهد الإسلامي الأول، والتي تتخذ لها كبطل رئيسي علياً بن أبي طالب، وقد كتبت هذه المغازي في القرن السادس عشر وهذا لا ينفي وجودها سلفا كحكايات شفهية. وقد لجأ الموريسكيون[٦] إلى هذا النوع من الكتابة لمحاولة إنماء الروح الدينية في الوقت الذي كانوا يعانون من الاضطهاد والقمع الممارس عليهم من طرف محاكم التفتيش؛ وهذه الحكايات تذكير بالماضي الإسلامي وبإنجازات الفتوحات،

---

(١) ثلاثية غرناطة، ص١٤٨

(٢) انظر، في ضفاف السرد، ص٦٦

(٣) ثلاثية غرناطة، ص١٥٥

(٤) ثلاثية غرناطة، ص١٨٧

(٥) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٩٧-١٠١

(٦) الموريسكيون: اسم يطلق على المسلمين الذين بقوا في غرناطة بعد سقوط الحكم الإسلامي فيها، وقد أجبرهم الإسبان على التنصر بالإكراه، فتظاهروا بالنصرانية وأخفوا إسلامهم ما يقارب قرنين من الزمان إلى أن تم ترحيلهم نهائياً من بلاد الأندلس.

وتذكير كذلك بإمكانية وقوع المعجزات بالصمود والإيمان بالله".(١) وهذا يدل على سعة معرفة الكاتبة بالثقافة الشعبية الأندلسية.

٤ – التناص مع أدب الرحلات:

يتجلى ذلك في الرواية بوضوح من خلال حادثتين، الأولى ذهاب نعيم مع القس لاستكشاف العالم الجديد (أمريكا)(٢)، والثانية تتمثل في وصف الحاج دييجو العطار الدقيق لرحلته إلى بلاد الحجاز ومصر والشام بما فيها مدينة القدس.(٣)

رابعاً: الشخصيات:

كانت شخصيات الرواية في معظمها نامية ومتطورة، تتميز بقدر كبير من الحرية، جعلتها أكثر قرباً من واقع الحياة وأكثر قدرة على الإقناع على خلاف الرواية التاريخية التقليدية عند جورجي زيدان وغيره، وقد حرصت الكاتبة على تهيئة شخصياتها الروائية جسدياً ونفسيا واجتماعياً، فتحركت الشخصيات بتلقائية وعفوية مما منحها مزيداً من الاستقلال الذاتي الذي أسهم بشكل إيجابي في تطور الأحداث وتقدمها، وقد اختلفت الشخصيات في طرق تعاملها مع الواقع الجديد فظهرت عدة نماذج يمكن رصدها فيما يأتي:

- شخصيات رافضة للواقع الجديد غير منسجمة معه، كشخصية الجد أبي جعفر الوراق الذي مات متأثراً بحادث إحراق الكتب، وشخصية الحفيدة سليمة التي رفضت التعميد والتردد على الكنيسة، وعاشت بشكل أحادي بين كتبها وتجاربها، وكانت نهايتها بشعة.
- شخصيات مستكينة تجاوبت مع حكم القشتال واستسلمت للأمر الواقع، ويمثل هذا النمط شخصية الحفيد حسن وزوجته مريمة، وقد كانا حريصين على الحفاظ على سلامة أسرتهما ورعايتها، وقد أظهرا التنصر وأخفيا الإسلام، وحرصا على تعليم أبنائهما اللغة العربية وتعاليم الإسلام.
- شخصيات ثائرة متمردة حاولت تغيير الواقع بشكل عملي، فاتجهت إلى مقاومة القشتال ويمثل هذا النمط كل من سعد الذي ترك زوجته سليمة وذهب لمساندة المقاومين،

---

(١) انظر، كتاب المغازي الموريسكية استلهام الملحمة وإضفاء طابع البطولة على الحكايات http://www.alquds.co.uk/?p=77364

(٢) انظر، ثلاثية غرناطة، ص١٦٢–١٦٣

(٣) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٤٦٧–٤٧٢

وهشام الذي ترك ابنه علي في رعاية جده حسن وجدته مريمة واتخذ من الجبال مقراً للهجوم على القشتال.

- شخصيات انصهرت وذابت في المجتمع الجديد دون أي شعور بالانتماء العربي الإسلامي ويمثلها شخصية خوسيه الذي أبدى رغبة جامحة للاندماج في المجتمع الإسباني، وشخصية حفيد الأحفاد علي الذي لم يبد رغبة في الاندماج في المجتمع الجديد إلا أنه في النهاية يستسلم لقدره ويقرر عدم الرحيل من غرناطة مهما كانت النتائج.

كان أكثر ما يميز تناول الساردة للشخصيات هو سعيها إلى التحليل النفسي، والتعمق ببواطن الشخصيات، والرغبة في الكشف عن نوازعها ودوافعها الخاصة وعوالمها الداخلية، وقد استفادت بدرجة كبيرة من التجربة الروائية لكل من علي أحمد باكثير وجمال الغيطاني في هذا المجال، لكنها طورت من استخدام التقنيات الفنية التي تظهر الحالة النفسية للشخصية الروائية وتتعمق فيها، ويتضح ذلك من خلال الإكثار من الاعتماد على تقنية الرؤى والأحلام والكوابيس، وكثرة الرجوع إلى ماضي الشخصيات من خلال تقنية الاستذكار والعودة إلى الوراء التي تفرض نفسها على معظم الشخصيات.

لعل أبرز مظاهر التجديد في تناول الشخصية عند رضوى عاشور هو تركيزها على عنصر الشخصية النسائية ومحاولة إبرازها على أنها العنصر الأقوى في المجتمع، هذه الشخصية (المرأة) التي لم تحظ بأي دور كبير أو تقدير عند جمال الغيطاني في الزيني بركات، إلا أن الكاتبة قدمت المرأة "بوصفها مستودع القيم وحارسة الثقافة الأولى"[(١)] مما يعكس لوناً خاصاً من استراتيجية كتابة المرأة للرواية العربية. ويظهر ذلك بوضوح في رسم شخصية كل من سُليمة ومَرْيَمة.

- **شخصية سُليمة:**

جسَّدت سليمة في الرواية دور المرأة المثقفة الواعية، التي تتسم بقوة الإرادة، والذكاء الحاد، ورفض التعامل مع الوجود القشتالي والارتباط بالثقافة العربية في مقابل أخيها حسن المهادن والمستكين الذي يبرر التظاهر بالتنصر وارتياد الكنيسة بالحفاظ على وجود الأسرة ورعايتها. وتظهر النهاية المأساوية لـ سليمة التي قررت من البداية عدم التعامل مع هذا المجتمع

---

(١) التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، ص٧٢

الجديد، ورفضت كل مظاهر التنصير والتغريب، فحسمت أمرها بعدم الذهاب إلى الكنيسة "حين أعلنت بشكل قاطع ونهائي أنها لن تذهب إلا لو قيدوها بالحبال وجروها كالدواب".(١) وقد انزوت في ركنها المظلم مع كتبها وقواريرها، تحرص على طلب العلم، وتقدِّم العلاج للكثير من المرضى، ومع ذلك انتزعتها محاكم التفتيش من خلوتها، وبالغت في تعذيبها نفسياً ومادياً، وحكمت عليها بالإعدام حرقاً حتى الموت لإدانتها بممارسة السحر ومعاشرة الشيطان.(٢)

- **شخصية مريمة:**

من أكثر الشخصيات النسائية حضوراً في الرواية، كان اسمها عنواناً للقسم الثاني من الثلاثية، ورغم ذلك فقد كان لها حضور في القسم الأول من الرواية، خاصة بعد أن خُيِّر العرب بين التنصير القسري أو الرحيل عن غرناطة، وبينما أهل بيت أبي جعفر في حيرة من أمرهم، برز الحل على لسان مريمة حيث قالت: "لا نرحل، الله أعلم بما في القلوب، والقلب لا يسكن إلا جسده، أعرف نفسي مريمة وهذه ابنتي رقية، فهل يغير من الأمر كثيراً أن يحمّلني حكام البلد ورقة تشهد أن اسمي ماريا وأن اسمها أنَا. لن أرحل لأن اللسان لا ينكر لغته ولا الوجه ملامحه. تطلعوا إليها في دهشة، فمن أين أتت مريمة الصغيرة بهذه الحكمة؟ وكأنها طاقة أشرعتها فتدفق الضوء جلاء في الحجرة المظلمة، قرروا البقاء".(٣) كذلك اتسمت مريمة بصفات أخرى، وصارت صاحبة حيل وطرائف يتداولها الجميع: إذ "اشتهرت بين الجيران ونساء الحي بمفاجآتها المدهشة، يسعفها عقلها بحسن التصرف السريع الذي يحول مرارة حكم القوي على الضعيف إلى ضحكات عفوية ساعة تنقلب الآية فيصبح القوي ضعيفاً والضعيف قادراً ومزهواً".

ويظهر دور مريمة في تربية الصغار وتنشئتهم، وهي تعمل على إلهاء الأطفال والتسرية عن نفوسهم بقصصها وحكاياتها المتعددة، وقد قامت بذلك مع عائشة ابنة سليمة، خصوصاً في اللحظات نفسها التي تُحرق فيها الأم، وكذلك مع الحفيد علي الذي بقي معها، بعد زواج بناتها الخمس بعيداً عنها. ثم إنها امرأة عاملة ونشيطة، فهي تصنع الكعك وتبيعه في السوق، وترعى البستان الموجود بالدار، وتستقبل نعيم العائد بعد غيبة طويلة، وهي المؤتمنة على الأسرار، فقد حفظت مخطوطات الجد أبي جعفر النادرة في صندوق عرسها ودفنته في منزل خاص.

(١) ثلاثية غرناطة، ص١٦٠

(٢) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٢٤٤-٢٤٥

(٣) ثلاثية غرناطة، ص١٢٢

كانت شخصية مريمة قوية ومتماسكة رغم كل المحن والآلام التي مرت بها، وقد عبَّرت نهايتها عن استمرار حالة المأساة والتشرد والضياع، حيث فارقت الحياة وهي محمولة على ظهر حفيدها علي –الذي لم يكن يعلم بموتها– في أثناء الرحيل الجماعي القسري الذي فرضه حكام غرناطة على كل العرب والمسلمين الذين يقطنون المدينة، وقد دُفِنت في العراء.

ومن مظاهر التجديد الفني في تناول الكاتبة للشخصية الروائية ما يبدو في توظيفها **لشخصية الحيوان**، هذه الشخصية التي لا تكاد تذكر في الروايات التاريخية السابقة، حيث برزت شخصية الحيوان في رواية ثلاثية غرناطة في أكثر من موقف، فعندما احتار (سعد) في الهدية التي يرغب في تقديمها لـ (سليمة) بمناسبة خطوبتهما في أول الرواية، قرر في النهاية شراء ظبية لفتت انتباهه في السوق.. "هل استوقفه خدر العينين أم رجفة الجفنين؟ أم أنها النظرة الموزعة بين الخوف والدعة؟ كان جلدها رقيقاً يضرب بياضه إلى صفرة محمرة. جسمها صغير تحمله قوائم دقيقة".[١] وقد أعجبت (سليمة) بالظبية أيما إعجاب، وارتبطت بها لدرجة أنها كانت تريد أن تبقي الظبية معها في غرفة نومها[٢] ثم إنها تود دائماً "لو كانت مع ظبيتها تتحسس رأسها أو تتابعها وهي تتحرك في ألفة الدار بخفة ورشاقة".[٣] لقد وجدت (سليمة) في الظبية السلوى التي تخفف وتُسري عنها، كذلك أضحت هذه الظبية رمزاً للحياة والأمل والتفاؤل بتكوين أسرة سعيدة فقد تسللت الظبية "إلى قلبها واستقرت فيه، كأنما هو بيتها الذي سكنته دائماً، كانت في الليل تقيدها في الرواق الشرقي، وما أن يطلع النهار حتى تطلقها وتبدأ يومها مع سعد بإطعامها وملاعبتها وتبادل حملها".[٤]

كذلك وجد (علي) في الحصان الذي استولى عليه من أحد الجنود القشتاليين، واتخذه وسيلة للفرار والهرب من سطوة الترحيل شخصية الأنيس الذي يرتاح في الحوار معه، ويبث همومه له حيث يخاطب الحصان قائلاً: "لقد قتلت نفساً يا حصان"، ترقرقت في عينيه الدموع، وثقل عليه الكلام، ولكنه واصل الحديث مع صاحبه: "لم أقصد قتله يا حجاب –اسم الحصان–. كنت أريد الهرب، وكنت خائفاً، وجدتي ماتت في العراء". قام وخطا مقترباً من الحصان. ربت على عرفه المسترسل، ثم أسند رأسه إلى عنقه، ثم همس: "ربما لم يمت صاحبك يا حجاب.

---

(١) ثلاثية غرناطة، ص٧٥

(٢) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٧٥

(٣) ثلاثية غرناطة، ص٨٠

(٤) ثلاثية غرناطة، ص٨٥-٨٦

ربما لم أتسبب إلا في جرحه. ربما يكون على قيد الحياة".(١) يظهر من خلال الحوار السابق المعدن الطيب لشخصية (علي) الذي يشعر بالندم وتأنيب الضمير على قتل الجندي القشتالي حيث يرى في قتله خطأً يحاول تبريره، على الرغم من أن ذلك الجندي كان وسيلة لحصاره وقهره وإبعاده عن وطنه الذي يحب.

خامساً: المكان:

للمكان الروائي في (ثلاثية غرناطة) دور بارز وحيوي في تحريك الأحداث وتطويرها، وإثارة الشخصيات وتشكيل اتجاهاتها الفكرية والنفسية والاجتماعية، فقد كان بحق محور الأحداث، ولذلك أولته الساردة اهتماماً كبيراً.

جسدت رواية ثلاثية غرناطة فضاء المدينة الواسع، فعملت على إحياء مدينة غرناطة القديمة في زمن السقوط العربي والإسلامي في بلاد الأندلس، بما تحتوي من عمائر وجوامع وأسواق وشوارع وحدائق وأنهار، بحيث "تعتبر بطلة الحكاية بلا منازع، فما زال جرح سقوطها، وما لقيه العرب والمسلمون من إذلال ومهانة بفعل محاكم التفتيش محفوراً في الذاكرة، يأبى الرحيل إلى غياهب النسيان".(٢) وقد رسمت رضوى عاشور المكان الروائي بدقة متناهية، ونجحت في حفره في ذهن القارئ، حتي يكاد يتنسم عبق الأندلس، ورحيقها الخاص، وجمالها الأخاذ، وحضارتها المنيرة، فأبقى أثراً كبيراً في نفس القارئ الذي يشعر وكأنه يعيش في ذات المكان، ويشارك الشخصيات في حبه والتعلق به، ويتألم لرؤية مشاهد الترحيل القسري حيث الاغتراب والضياع.

رغم كثرة الأماكن التي تعرضت لها الرواية من أحياء وشوارع وأنهار وبيوت ومساجد وسجون، إلا أنه لفت انتباهنا مكان جديد قلما يتم التعرض له في الرواية التاريخية، هذا المكان هو (الحَمَّام) الذي أولته الكاتبة أهمية كبيرة في ثلاثيتها، وهو من الأماكن العامة الجديدة، لا تكمن أهميته في كونه مجرد مكان للاستحمام، بل إن له قيمة فنية وتراثية كبيرة ترتبط بالتاريخ العربي والإسلامي، ولذلك حرصت الكاتبة على تصوير تفاصيله الداخلية بدقة، مصطبة الجواني والوسطاني والبركة ذات الحجر الوردي يتوسطها كأس مرمر على شكل زهرة، يتدفق الماء من أجران الماء، فالحمام وسيلة لنقل القارئ أو المتلقي إلى زمن تاريخي قديم، وعلاوة

---

(١) ثلاثية غرناطة، ص٣٤٩-٣٥٠

(٢) تطور البناء الدرامي في روايات رضوى عاشور (رسالة ماجستير)، ص١١٠

على ذلك فقد ركزت الرواية على إبراز الدور الاجتماعي والسياسي لهذا المكان الروائي، إذ جعلت من الحمّام ساحة يتم فيها تبادل الآراء والأفكار السياسية الهامة التي تتصل بحياة الناس اليومية ومصيرهم المستقبلي، ومن ذلك اختلاف الآراء داخل الحمام حول اتفاقية تسليم غرناطة للقشتاليين. ولأهمية الحمام عَمِل القشتاليون على إغلاقه.

تُظهِر الرواية شدة ارتباط الشخصيات بالمكان، حيث يتضح الأثر النفسي لهذا المكان على شخصية صاحبه، ومن ذلك حرص أبو جعفر على تفقد مدينة غرناطة بكل ما فيها خاصة بعد احتلال القشتال لها.. "كان أبو جعفر يتفقد عمائر المدينة، مدارسها وجوامعها وروابطها وزواياها وأرباضها وحدائقها، كأنما يتعين عليه أن يرسم تفاصيلها ويحيط".(١) كان أبو جعفر يريد أن يملأ عينيه بمعالم المدينة قبل أن يُجري عليها القشتاليون تغييراتهم، وكأنه كان يتوقع تغيُّر المعالم الإسلامية للمدينة بالتدريج وهذا ما حدث بالفعل. ويبدو تعلُّق الشخصية بالمكان الذي تحب أيضاً في ذهاب أبي منصور إلى حمامه الذي أجبره القشتاليون على إغلاقه، فيتفقد المكان بدقة، ويستعيد الذكريات حتى يغلبه النوم فيه.(٢)

ويظهر أثر تغيُّر المكان على الشخصية الروائية التي لا يعجبها هذه التغيرات ولا تنسجم معها، يبدو ذلك في وصف الراوي لعودة نعيم إلى غرناطة حيث قال: "بدا لنعيم أن العودة تداوي ألمه فعاد، ولكنه لم يجد في غرناطة غرناطة ولا البيازين في البيازين، وصل المدينة بعد عسر، ومشى حذاء حدره، يعرف مجراه وماءه وقناطره، والحمراء المشرفة عليه، ولا يعرف هذه القصور الجديدة ولا تلك الكنائس المشيدة على ضفته. هل ضيَّع الطريق؟ سأل. لم يكن ضيعه بل حفظ ذاكرة مكان تبدَّل. حتى الدار غاب من فيها سوى حسن الذي كان بليداً فصار أكثر بلادة، ومريمة عجوز مجعدة فقدت فطنتها وذكاءها".(٣)

تتضح أبرز ملامح التجديد المكاني عند رضوى عاشور في حرصها على تصوير انتهاك شخصية الأماكن أو اغتيالها والاستيلاء عليها، ومن أشكال ذلك في الرواية:

- تحويل مسجد البيازين الكبير إلى كنيسة، أطلق عليها كنيسة سان سلفادور.(٤)

---

(١) ثلاثية غرناطة، ص٢٨

(٢) انظر، ثلاثية غرناطة، ص١١٣-١١٧

(٣) ثلاثية غرناطة، ص٢٦٠

(٤) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٤٥

- إغلاق حمام أبي منصور بحجة أنه ضار بالصحة، وأنه عادة عربية سيئة.(١)
- إلزام المسلمين بإبقاء أبواب منازلهم مشرعة ومفتوحة، حتى يسهل مراقبتهم ومعرفة مدى التزامهم بمبادئ الكنيسة، وعدم تطبيقهم للشعائر الإسلامية من صلاة أو صيام.
- إجبار العرب والمسلمين على ترك بيوتهم والرحيل منها ونتيجة لذلك يفقدون ملكيتها.(٢)

إن ممارسة مثل هذه الاعتداءات بحق أماكن الغير، إنما يؤكد سياسة إلغاء الآخر، وعدم قبوله، والسعي إلى استئصاله نهائياً، وهذا يظهر الجانب الأسود من الفكر الغربي في ذلك الوقت، والذي يختلف مع الفكر الإسلامي الذي لم يسعَ أبداً –على مدار تاريخه الطويل– إلى إلغاء الآخر أو تقزيمه والنيل منه.

وتظهر قدرة الكاتبة الفنية في توظيف بعض الأماكن السرية التي تنسجم مع مشاعر الخوف والقهر وكبت الحريات المنتشرة في الرواية. ومن ذلك تصوير سرداب بيت عين الدمع الذي جعله حسن مخبأً لحفظ الكتب التي يمنع القشتال تداولها، ويعاقبون من يقتنيها أشد العقاب الذي قد يصل إلى الموت. ويلاحظ الطريقة السرية للوصول إلى المخبأ حين يُعلِم حسن حفيده عليّ بها قائلاً: "هذا مفتاح القبو تفتحه وترى ما فيه.. اذهب الآن إلى غرفة الخزين، وأزح الخزانة الخشبية الصغيرة، تجد وراءها باباً يفضي إلى دهليز يفضي إلى باب آخر، هذا مفتاحه. افتحه. خذ معك قنديلاً، واهبط الدرج، تجد نفسك في السرداب. أوقد القناديل التي تجدها فيه، وافتح الخزائن ثم عد إلي وقل لي ماذا وجدت".(٣)

سادساً: الزمان:

اتخذت الرواية من حدث سقوط غرناطة زمناً محورياً يؤرخ لبقية الأحداث التي تمتد لأكثر من قرن من الزمان، فالزمن الروائي طويل وهو يسرد حياة أربعة أجيال متعاقبة، وبالتالي برزت شخصيات كثيرة، وتغيرت أخرى بتقدم الزمن. وقد اعتمدت الكاتبة على التسلسل الزمني المنطقي والمنتظم لأحداث الرواية حرصًا منها على تحري المصداقية التاريخية، مع العلم أنها استخدمت تقنيات الزمن المختلفة مثل تقنية الوصف التي تسهم في تبطئة السرد، وتقنية الاختزال التي تسهم في تسريع السرد، بالإضافة إلى تقنيات الاستباق والاستذكار. وقد صاحب

(١) انظر، ثلاثية غرناطة، ص١٠٥
(٢) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٣٤٢–٣٤٥
(٣) ثلاثية غرناطة، ص٢٧٦

ذلك التطور الزمني تطور على مستوى الحدث الدرامي المرافق لحركة الشخوص الذين عاشوا تلك الأحداث التاريخية.

وقد اختلف تعامل الرواية مع الزمن عن تعامل التاريخ معه، فالزمن التاريخي لا يهتم إلا برصد الحوادث السياسية الهامة وتواريخها وما يرتبط بها من شخصيات كبيرة، ولا يلتفت إلى معاناة الناس العاديين، بخلاف الزمن الروائي الذي جعل كل اهتمامه في تصوير حياة الناس، ووصف آلامهم ومعاناتهم بعد انتهاء الحكم الإسلامي لبلاد الأندلس.

من أبرز مظاهر التجديد في الزمن الروائي سيطرة الزمن النفسي على الرواية، ويتضح ذلك من خلال الإكثار من استخدام تقنية الحُلم والرؤية بالإضافة إلى الكوابيس وهذه التقنيات لها علاقة كبيرة بكشف الجانب النفسي للشخصيات الروائية المختلفة، يضاف إلى ذلك الإكثار من الاعتماد على تقنية الاستذكار، التي تظهر ضغط الذكريات على نفسية الشخصية التي تتعلق بالماضي لتعاود استذكارها كلما أتيحت الفرصة لذلك، فكلما زادت معاناة الإنسان الواقعية زاد تعلقه بالزمن الماضي، فالذاكرة تعبر عن مأساة الواقع الذي تعيشه الشخصية. لذلك امتلأت الرواية بالذكريات، لأن الكاتبة عملت على التعمق في ذوات شخصياتها الروائية وتحليلها نفسياً لمعرفة أثر هذه الحياة الصعبة عليها. فيحدثنا سعد عن ذكرياته التي يتعرض فيها لذكر معاناة أهله في مالقة، ويحدثنا أبو منصور عن تاريخ عائلته عندما يغلق القشتال حمامه، كذلك تلخص ذكريات علي –آخر أفراد عائلة أبي جعفر– أثر مأساة الترحيل التي عايشها مرتين على النفس، فهي توضح عمق الوجع ومقدار الألم الذي أصاب روحه ومشاعره ومكنوناته الداخلية.[١]

ومن أشكال التجديد في تناول الكاتبة للزمن الروائي تركيزها على عنصر الصراع الزمني، فقد أظهرت من خلالا تناولها لموضوع سقوط غرناطة صراعاً زمنياً قام بين زمنين متناقضين، يُمثل الزمن الأول الزمن العربي المنهار في آخر عهد الدولة الإسلامية بالأندلس، والذي اختار حياة مسالمة يدثرها الضعف والوهن وتشوبها الغفلة، أما الزمن الثاني فهو الزمن القشتالي الذي جسد الزمن التاريخي المتربص، الذي يفرض سياسته الهمجية على الزمن العربي[٢] مع العلم أن كلا الزمنين متواجد على نفس المكان (غرناطة) وهنا يظهر أثر الزمان على المكان الروائي، لتبدو علاقة التلازم التي تجمع بينهما فيما يعرف نقدياً بمصطلح (الزمكان) فالأندلس كأرض

(١) انظر، ثلاثية غرناطة، ص٤٩٠–٤٩١

(٢) انظر، تطور البناء الدرامي في روايات رضوى عاشور (رسالة ماجستير)، ص١١٥

ومكان واقعي ونفسي تفرض نفسها عبر زمن روائي طويل يؤثر في مختلف العناصر الروائية الأخرى.

من جماليات الزمان الروائي عند رضوى عاشور أنه يمزج بين الزمن التاريخي الحقيقي والزمن التاريخي التخيلي، يتمثل الزمن التاريخي الحقيقي في ذكر الأحداث الجسام والوقائع التاريخية الكبرى مثل سقوط غرناطة وتسليمها، ثم ترحيل الإسبان لمن تبقى فيها من العرب والمسلمين، ويبدو الزمن التاريخي الذي يعتمد على الخيال في التركيز على أثر سقوط غرناطة على نفسيات الشخصيات الروائية في ذلك الوقت، بالإضافة إلى الاهتمام بذكر تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات وجزئياتها البسيطة بدرجة عالية، الأمر الذي يجعل كتابة التاريخ روائياً أكثر جاذبية وتشويقاً للقارئ من عرضه بطريقة علمية جافة.

حرصت الكاتبة على الرمز الزمني، بأن جعلت من تناولها للزمن التاريخي المتعلق بسقوط غرناطة وضياعها رمزاً لزمن الضعف والهوان العربي في عصرنا الحالي، فقد تشابهت الظروف والأحوال. والكاتبة بذلك تتمتع بنظرة مستقبلية استشرافية تحذر فيها من المستقبل المجهول للأمة العربية في ظل استمرار حالة الضعف العربي والإسلامي، فمثال الأندلس ليس ببعيد.

وفي النهاية، يمكن تحديد أهم تحولات الرواية التاريخية عند رضوى عاشور في النقاط الآتية:

١- وجَّهت رضوى عاشور الرواية التاريخية الجديدة نحو التاريخ الأندلسي، فاستلهمت فترة من أكثر فتراته التاريخية سقوطاً وانحداراً وضياعاً، وهي فترة انتهاء الحكم الإسلامي في غرناطة آخر معاقل المسلمين في بلاد الأندلس؛ لتتماهى مع عصر الضعف والذل والهوان الذي يعيشه العرب والمسلمون في هذا الزمان.

٢- قدَّمت نموذجاً جديداً لعنوان الرواية التاريخية الذي يربط بين العناصر الأساسية للعمل الروائي (المكان، والزمان، والشخصيات، والحدث) من خلال الاتجاه نحو الثلاثية، مخالفة بذلك عناوين الروايات التاريخية السابقة التي كانت ترتبط بعنصر واحد فقط كالشخصية، أو المكان، أو الحدث التاريخي، أو الفكرة العامة.

٣- لم تهتم الرواية بتصوير الشخصيات التاريخية الكبيرة مثل الملوك والأمراء والقادة على غرار الروايات التاريخية السابقة، بل اهتمت بتصوير معاناة الناس وحياتهم العادية في ظل الاحتلال الأجنبي.

٤- أكثر الخطاب الروائي من الاعتماد على تقنية الحلم أو الرؤية التي تُعبِّر عن آمال وطموحات الشخصيات الروائية في عالم أفضل، كما استخدمت تقنية الكوابيس في التعبير عن حالة الخوف والرعب التي تعيشها الشخصيات الروائية، وقد نجحت باستثمار هاتين التقنيتين في الولوج إلى الأعماق النفسية للشخصيات المختلفة والتعرف على معاناتها اليومية.

٥- اعتمدت الرواية على الرمز الفني بشكل كبير، وجعلت له دوراً رئيساً في بناء الرواية، مما فتح المجال واسعاً لتوظيف هذه التقنية بشكل كبير في الرواية التاريخية.

٦- تحوَّل الصراع في الرواية عند رضوى عاشور من صراع أفقي في الرواية التقليدية إلى صراع عمودي رأسي موجه من الطرف المنتصر الأقوى (الأسبان) إلى الطرف المهزوم الضعيف (مسلمو الأندلس) الذي مورست بحقه كل أشكال القمع والقهر والإلغاء حتى أُجبر على ترك بلاده والرحيل منها بشكل كامل.

٧- تعدد الرؤى السردية داخل الرواية، فهي لا تعتمد على الصوت الواحد كحال الرواية التاريخية التقليدية، كما أنها تتميز بتنوع أساليب وطرق السرد (الغائب، والمتكلم، والمخاطب)، وهذا تطور هام ميزها عن الروايات التاريخية التقليدية التي كانت تعتمد فقط على السرد بضمير الغائب.

٨- أعادت للحوار الخارجي حضوره البارز في الرواية التاريخية بعد أن كان وجوده نادراً وقليلاً في الزيني بركات، فرغم حالة القمع والصمت، إلا أن الحوار الخارجي كان فاعلاً وحيوياً في تقديم الأحداث والكشف عن طبائع الشخصيات.

٩- أضافت أشكالاً لغوية جديدة، أدت إلى تعدد المستويات اللغوية التي يمكن توظيفها في عالم الرواية التاريخية الجديدة مثل لغة العقود، ولغة التحقيق، ولغة الصمت، بالإضافة إلى اللغة الساخرة.

١٠- فتحت آفاقاً جديدة لتوظيف تقنية التناص في الرواية التاريخية الجديدة، منها التناص مع التراث الأدبي (قصة حي بن يقظان)، والتناص مع الحكايات الشعبية، وأدب الرحلات.

١١- طوَّرت الرواية من نظرة كُتّاب الرواية التاريخية إلى المرأة خاصة بعد أن غيب جمال الغيطاني شخصيتها، فأظهرتها على أنها العنصر الأقوى في المجتمع، فالمرأة عندها قوية، وحكيمة، ومثقفة، ومحافظة على القيم والعادات والتقاليد،

ورافضة لوجود المحتل، حتى إنها تفوقت على الرجل في كثير من المواقف الروائية.

١٢- اهتمت بتصوير شخصية الحيوان في الرواية التاريخية، فأظهرت مدى ارتباط الإنسان ببعض الحيوانات الأليفة (ظبية سليمة، وحصان علي). هذا الاهتمام بإبراز شخصية الحيوان لم نجده في الروايات التاريخية السابقة التي تم دراستها.

١٣- فعَّلت رضوى عاشور دور المكان الروائي في تحريك الأحداث وتطويرها، وإثارة الشخصيات وتشكيل اتجاهاتها الفكرية والنفسية والاجتماعية، ومن أبرز الأماكن الجديدة التي تم التعرض لها الحمّام العام والسرداب، كما أن الكاتبة حرصت على تصوير انتهاك شخصية الأماكن أو اغتيالها، وقد عُدَّ ذلك من أبرز ملامح التجديد في الرواية التاريخية عند رضوى عاشور.

١٤- هيمنة الزمن النفسي على الرواية، وهذا يدل على كثرة استخدام التقنيات النفسية مثل تقنية الرؤية أو الحُلم والكوابيس، بالإضافة إلى الاسترجاع الدائم للذكريات، ويعد ذلك تطوراً كبيراً عما كان سائداً في الرواية التاريخية التقليدية والفنية الواقعية.

١٥- المزج بين الزمن التاريخي الحقيقي والزمن التاريخي التخيلي، بالإضافة إلى تفعيل الرمز الزمني، فزمن سقوط غرناطة يُعَدُ رمزاً لزمن الضعف والهوان العربي والإسلامي في عصرنا الحاضر.

شكلت هذه النقاط أهم تحولات الرواية الجديدة في مقاربة رضوى عاشور للتاريخ، من خلال تجربة خاصة جمعت بين (التاريخي- والمتخيل) ربطت مأساة الأندلس التاريخية بمأساة فلسطين المعيشة، وبالواقع العربي من خلال الخطاب الروائي لا من خلال سرد التاريخ أو تعليمه. لقد التقت تجربة عاشور مع تجربة الغيطاني في المسائل الفنية وتقنيات السرد أحياناً، وفارقته في أخرى أضافتها من تجربتها وثقافتها، إضافة إلى تعمقها التاريخ الأندلسي، بينما وقف الغيطاني عند تاريخ بلده مصر، ولكنهما اجتمعا معاً في استخدام التاريخ لبناء الفكرة ومقاربة القضية، فكانت عند الغيطاني (القمع والخوف والاستبداد)، وعند عاشور (الضعف والتشرذم والسقوط والهزيمة وتداعياتها). لقد أفضى القمع والاستبداد إلى الهزيمة عند الغيطاني، كما أفضى الضعف والتمزق إلى الهزيمة بتداعياتها المؤلمة للشعب.

المبحث الثالث

تحولات الرواية التاريخية الجديدة عند أحمد رفيق عوض

في روايتي القرمطي، وعكا والملوك

يُمثِّل أحمد رفيق عوض نموذجاً فلسطينياً بارزاً ومتفرداً في استعمال المادة التاريخية، ليس على مستوى الشكل فقط، بل على مستوى المضمون أيضاً، فهو وإن أبدى تأثراً كبيراً بكُتّاب الرواية التاريخية الجديدة أمثال جمال الغيطاني في (الزيني بركات) ورضوى عاشور في (ثلاثية غرناطة)، إلا أنه حافظ على شخصيته وتميزه أيضاً فأبدع أكثر من رواية تستلهم فترات تاريخية لم يتطرق لها أحد من قبل بطرق فنية جديدة موحية وجذابة ومؤثرة، ويظهر ذلك بكل وضوح في روايتين من أشهر رواياته، هما رواية (القرمطي) الصادرة عام٢٠٠١م، ورواية (عكا والملوك) الصادرة عام ٢٠٠٣م.

وتشترك الروايتان (القرمطي، وعكا والملوك) في مقاربة فكرة الهزيمة، وأسبابها في التاريخ الإسلامي، وأهمية دور القيادة، مع ترهين الخطاب السردي وتخطيب السرد؛ لتعرية أسباب الفشل والعجز والهزيمة التي تسود العالم العربي في العصر الحالي. ومع ذلك فبين الروايتين اختلاف في الفكرة والرسالة، فرواية القرمطي: تصور فساد القصر والحكم من خلال ضعف الخليفة المقتدر وفساده، وسيطرة النساء والجيش وما يتولد عن هذا من فتن وصراعات، بينما تصور الأخرى طريقة تعامل القائد القوي (صلاح الدين) مع الهزيمة.

ويرى الباحث أن في الروايتين ما يمثل امتداداً طبيعياً لـ (الزيني بركات) و(ثلاثية غرناطة) اللتان تركزان على الهزيمة وتبينان عوامل ظهورها وتكونها، مع اختلاف المادة التاريخية المستعملة في الروايات وزاوية الرؤية، حيث بيَّن جمال الغيطاني أسباب الهزيمة من خلال تصوير حالة الظلم والقمع والفساد التي تعرض لها الناس في أواخر حكم المماليك، بينما رصدت رضوى عاشور أقسى لحظات الهزيمة من خلال تصوير معاناة المسلمين الذين ظلوا في الأندلس بعد انتهاء الحكم الإسلامي فيها. وقارب أحمد رفيق عوض الهزيمة وأسبابها باستلهام التاريخ العباسي في لحظة ضعف الخليفة المقتدر في رواية القرمطي. وقارب في رواية عكا والملوك احتلال الصليبيين لمدينة عكا، وهزيمة جيش صلاح الدين فيها، والهزيمة في تاريخ صلاح الدين تكاد تكون صفحة منسية أمام الانتصار العظيم في تحرير القدس والأقصى.

تعامل أحمد رفيق عوض مع التاريخ:

تجاوزت الروايات التاريخية عند أحمد رفيق عوض النص التاريخي، فقدمت بنية روائية متخيلة ذات سمات أدبية لا تاريخية، وعلى الرغم من الإطار التاريخي لروايتي القرمطي وعكا والملوك، إلا أنهما ليستا تاريخيتين بالمعنى الدارج في الرواية التقليدية التي تلتزم بالتاريخ التزاماً كاملاً، بل إنهما تستعملان التاريخ كمادة خام كحال الرواية التاريخية الجديدة عند جمال الغيطاني ورضوى عاشور، الأمر الذي يعني أن الكاتب يستخدم التاريخ كإطار عام للأحداث، أما المعاني والأفكار والدلالات فإنها ترتبط بحاضر الخطاب الروائي أكثر من ارتباطها بالماضي التاريخي، ونستدل على ذلك من خلال الكثير من القرائن والعلامات التي تتصل بزمن النشر، والإهداء الذي تُصدَّر به كل رواية، علاوة على ما يرد في كل رواية من أساليب وتراكيب لغوية تشير إلى العصر الحديث والزمن الحاضر (زمن النص) والحديث في ذلك سيكون مفصلاً في أثناء التعرض للتحولات التي أصابت زمن الخطاب الروائي عند السارد.

يرى الباحث أن استعمال السارد للنص التاريخي في كلتا الروايتين يقوم على علاقة المشابهة، حيث يوجد تشابه كبير بين مجريات القرن الرابع الهجري والزمن العربي الراهن، فشخصية الخليفة المقتدر في ضعفها، وقلة حيلتها، وعدم اهتمامها بشؤون الحكم ومهامه تشبه إلى حد كبير حال حكام العرب في هذا الزمان الذين ضيعوا البلاد والعباد، وتهاونوا في تحرير المقدسات وردِّ الأعداء. كذلك توجد حالة من التلازم والتشابه الكبير بين عصر الحروب الصليبية وعصرنا الحالي، إذ إن الدول الغربية تسيطر على المنطقة العربية من خلال اعتداءاتها المستمرة والمتواصلة عليها، التي بدأت منذ أن تم القضاء على الخلافة العثمانية، وتقسيم الوطن العربي، ثم زرع الكيان الصهيوني الذي عمل على اغتصاب فلسطين واحتلال مدينة القدس الشريف، علاوة على احتلال العراق، وفرض الهيمنة السياسية والاقتصادية والعسكرية على معظم الدول العربية والإسلامية، فالصراع بين الشرق والغرب ما زال قائماً ومستمراً، ولا أمل في انتهائه عما قريب طالما بقيت مسبباته ودوافعه. وعلى ذلك، فالسارد لا يسترجع التاريخ أو يستلهمه رغبة في تعليمه أو بعثه من جديد، بل ليستعمله ويعيد صياغته، ليقارب فكرته المجردة وقضيته عن فساد القصر والهزيمة في القرمطي، وعن دور القائد الصالح والفذ في التعامل مع الهزيمة ومواجهة الأعداء في عكا والملوك من خلال عمل روائي ثري يقوم على الترهين والتخطيب.

أما عن مدى التزام السارد بالمادة التاريخية من عدمه، فإنه يمكننا التأكد من خلال النظر إلى بعض المراجع التاريخية على عدم التزامه، بل إنه يخرج عن النص التاريخي في معظم الأحيان؛ ليعيد صياغته وتشكيله، ويقدم نموذجاً أكثر درامية وحيوية وتأثيراً في القارئ، الأمر الذي يسهم في تغليب الناحية الأدبية على التاريخية وليس العكس، ومن مظاهر ذلك ما يأتي:

- اختلاف زمان حدوث القصة التاريخية بين النص الروائي والمرجع التاريخي، حيث ذكرت رواية القرمطي أنَّ حصار الخليفة المقتدر وخلعه ثم عودته إلى الخلافة مرة أخرى كان في الأيام الثلاثة الأولى من شهر ذي القعدة لعام ٣١٦هـ[١]، أما المرجع التاريخي فإنه يربط هذه الأحداث بالأيام الثاني عشر والخامس عشر والسابع عشر من شهر محرم لعام ٣١٧هـ.[٢]
- أسهبت رواية القرمطي في تصوير هروب الخليفة وآل بيته عبر نفق سري من القصر العامر بعد محاصرة الجند له، ووصوله إلى بيت ابن دريد واختبائه فيه مدة يومين[٣]، وعلى الرغم من أهمية هذا الحدث روائياً في إظهار الحالة النفسية للخليفة، إلا أن ذلك يختلف مع القصة التاريخية التي تقول: "دخل مؤنس والجيش دار الخليفة، وأخرج المقتدر ووالدته وخالته وخواص جواريه، وأولاده من دار الخلافة، وحملوا إلى دار مؤنس فاعتقلوا بها..".[٤]
- ذكرت رواية القرمطي كيف تم استدراج نازوك –أمير الشرطة–؛ ليقتل بين أحضان الجارية ثمل[٥]، بينما ذكرت القصة التاريخية حادثة مختلفة إذ: "خرج إليهم نازوك وهو مخمور قد شرب طول ليلته، فلما رآه الرجالة تقدموا إليه ليشكوا حالهم إليه في معنى أرزاقهم، فلما رآهم بأيديهم السيوف يقصدونه، خافهم على نفسه فهرب فطمعوا فيه فتبعوه. فانتهى به الهرب إلى باب كان هو سده أمس، فأدركوه عنده فقتلوه عند ذلك الباب".[٦]

---

(١) انظر، القرمطي (رواية)، ص٥٠
(٢) انظر، الكامل في التاريخ، المجلد السابع، ص٤٩-٥١
(٣) انظر، القرمطي، ص٥٧-٦١
(٤) الكامل في التاريخ، ابن الأثير، المجلد السابع، ص٥٠
(٥) انظر، القرمطي، ص١٠٧
(٦) الكامل في التاريخ، المجلد السابع، ص٥١

- تختلف نهاية رواية عكا والملوك عن المرجع التاريخي، حيث تذكر الرواية أن صلاح الدين سلَّم أسرى الصليبيين، وأعاد صليب الصلبوت إلى الفرنجة تطبيقاً لبنود الصلح إلا أن الصليبيين غدروا به بقتلهم لأسرى المسلمين[1]، ومع أن الخطاب الروائي بهذه الصورة يؤكد على سماحة المسلمين، وسعيهم للصلح والحوار، والتزامهم بتطبيق المعاهدات، إلا أن الحقيقة التاريخية غير ذلك، فصلاح الدين لم يسلِّم الصليبيين لا مالاً ولا أسرى؛ لأنه اكتشف نيتهم المبيتة بالغدر.[2]
- تذكر رواية عكا والملوك أن القضاء على أبراج الصليبيين المحاصرة لعكا كان عن طريق عملية استشهادية قام بها أحد الشبان المتطوعين حيث: "أخذ إبراهيم زيوتاً مختلفة ودهن نفسه بها، ثم لفَّ على جسده الكتان والقطن، وبل ذلك بالنفط، ثم ربط قموعاً محشوة بثلج الصين على خصره... صاح من قحفه: الله أكبر! أشعل النار في نفسه دفعة واحدة، واندفع باتجاه البرج الخشبي... فإذا الانفجارات تتوالى"[3] ولا شك في أن الكاتب أراد الإشارة إلى تضحيات المسلمين، وإلى ربط ذلك بالواقع الفلسطيني عبر ترهين زمني واضح، فالعمليات الاستشهادية بهذه الصورة لم يكن متعارفاً عليها في ذلك الوقت، خصوصاً وأن المرجع التاريخي لم يأت على ذكرها مطلقاً، بل إنه ذكر قصة أخرى لعملية إحراق أبراج الصليبيين.[4]
- يظهر اختلاف الخطاب الروائي عن النص التاريخي بشكل واضح من خلال النظر إلى تعامل السارد مع عنصر الزمن، حيث إن طبيعة زمن الخطاب الروائي في كلا الروايتين تختلف تماماً عن طبيعة تعامل المؤرخ مع الزمن الحقيقي للقصة التاريخية، فالزمن التاريخي زمن خطي تسلسلي منتظم، بينما يتسم الزمن الروائي بالدائرية وعدم الانتظام، فيعمل الروائي على التلاعب بالزمن وتكسيره، ويعتمد بشكل كبير على الزمن النفسي الذي يوظف العديد من التقنيات الحديثة، مثل الاسترجاع والاستباق والمونولوج الداخلي والحُلم مما لا نقع عليه في الخطاب التاريخي.

---

(١) انظر، عكا والملوك (رواية)، ص٢٨٦-٢٩١

(٢) انظر، الكامل في التاريخ، المجلد العاشر، ص٢٠٧

(٣) انظر، عكا والملوك، ص٥٨-٥٩

(٤) انظر، الكامل في التاريخ، المجلد العاشر، ص١٩١-١٩٣

وهكذا يمكن القول بكل ثقة بأن روايات أحمد رفيق عوض ليست روايات تاريخية، بل هي روايات تستعمل التاريخ، وتوظفه بشكل فني وخيالي بارع، للتعبير عن رؤية الكاتب للحياة المعاصرة وما يكتنفها من آلام.

التحولات الموضوعية:

إذا كان علي أحمد باكثير تعرض لفساد مذهب القرامطة في رواية (الثائر الأحمر) حين وازن بين سلوك القرامطة الفاسد وسلوك الدولة الإسلامية الصالح، فإن تناول أحمد رفيق عوض للقرمطي ومذهبه شكَّل تطوراً كبيراً على رؤية باكثير الموضوعية، إذ إنه أدان الطرفين (الخليفة والقرمطي)، وبيَّن مواضع الفساد والخلل عندهما بجرأة ومكاشفة دون انحياز لأي طرف، حيث استدعى في رواية القرمطي فترة تاريخية حرجة وبالغة الصعوبة من العصر العباسي، عاد فيها إلى بدايات القرن الرابع الهجري، ليصور لنا فساد القصر وشدة ضعف خليفة المؤمنين (المقتدر بالله) الذي لا يملك من أمره شيئا، فقادة الجيش هم الحكام المتنفذون، بالإضافة إلى سيطرة النساء والجواري على شؤون الحكم والسياسة، علاوة على انشغال العلماء بقضايا عقدية وفكرية وفلسفية في زمن الفتنة مما أبعدهم عن دورهم الريادي في إصلاح المجتمع. كل ذلك في مقابل شخصية أبي طاهر القرمطي وجيشه وعلمائه الذين يعيثون خراباً وفساداً في البلاد والعباد دون أي وازع أو مانع ديني أو أخلاقي. إنها رواية لا تعكس التاريخ بقدر ما تناقش أهلية الحاكم ونظام الحكم، فتحاول التعرف على عوامل الضعف ومظاهر الفساد والانحراف التي تؤدي إلى الهزيمة، ليس في العصر العباسي فقط، بل في كل العصور، فهي رواية ذات زمن ممتد يتم فيه مزج التاريخي الواقعي بالمتخيل الروائي، الذي يشدنا نحو الحاضر ويدفعنا إلى استشراف المستقبل.

أما رواية (عكا والملوك) فقد شكَّلت تحولاً موضوعياً بارزاً للرواية التاريخية، حيث إنها ركزت على الفترة التي قامت فيها جيوش الفرنجة بمحاصرة مدينة عكا مدة عامين كاملين في نهاية القرن السادس الهجري حتى تم تسليمها عام ٥٨٧هـ إلى الصليبيين، وقد اختار الكاتب شخصية بارزة لها مكانتها الكبيرة في التاريخ العربي والإسلامي، وهي شخصية صلاح الدين الأيوبي الذي يرتبط ذكره لدى الوجدان العربي والإسلامي بعصر الانتصارات الكبيرة على الصليبيين، وبمعركة حطين، وتحرير بيت المقدس، إلا أنه في الرواية يظهر في لحظة انكسار تمثلت في الهزيمة الساحقة أمام الصليبيين، التي أجبرته على مفاوضتهم والاتفاق معهم، ليكون الخطاب الروائي صادماً وفاجعاً، خاصة أنه ينتهي بقتل الصليبيين لثلاثة آلاف أسير مسلم،

الأمر الذي لاقى قبولاً ورضاً لدى الملك ريتشارد الذي قال: "الآن أستطيع القول إننا انتصرنا".[1] مع العلم أن جوهر الرواية ومركزها يهتم بموقف القائد الكبير من الهزيمة وتداعياتها لا مجرد عرضها؛ ليحقق من خلال الترهين قراءة معاصرة لموقف القيادات العربية أمام يهود، بحيث تتضح المفارقة الحارقة بينهم وبين صلاح الدين، ومن ثمة تعريتهم روائياً.

لقد خالف أحمد رفيق عوض معظم الكُتّاب العرب والمسلمين الذين يؤكدون في أثناء تعرضهم لشخصية صلاح الدين على لحظات النصر والقوة. ويرى الباحث أن تعرض السارد لصلاح الدين في لحظات الضعف والهزيمة كان نتيجة للواقع العربي المتردي والمهزوم دائماً، فمن غير المنطقي أن يستعيد الكاتب تاريخ صلاح الدين كشخصية منتصرة في ظل واقع عربي وإسلامي هش وضعيف، ولا شك في أن تسليط الضوء على الشخصية التاريخية في مثل هذا الموقف الصعب لا يهدف إلى التقليل من قيمتها، بقدر ما فيه من محاولة للتعرف على كيفية تعامل ذلك القائد الفذ مع الهزيمة. كما "أن الكشف عن بعض الخفايا والثغرات التي غطت عليها كثير من انتصارات القائد الأيوبي، يدلل على ذكاء السارد وقدرته على التقاط المدهش والمفارق، ليعطي تجربته الروائية زخماً يستطيع من خلالها القارئ ربط رموزه بمعطيات الواقع العربي، والفلسطيني والإسلامي الراهن".[2]

تتمثل أهم ملامح التجديد الموضوعية في رواية عكا والملوك في أنها أظهرت المفارقة بين وقع الهزيمة على القيادة المسلمة ممثلة بصلاح الدين الأيوبي، ووقع الهزيمة على الأنظمة العربية في العصر الحديث، فصلاح الدين لم يجد طعماً للحياة بعد استسلام عكا وهزيمتها رغم ما في رصيده التاريخي من انتصارات عظيمة أبرزها معركة حطين التي مكنته من استعادة مدينة القدس بعد احتلال قارب على المئة عام، يبدو ذلك في أكثر من موقف منها وصف القاضي الفاضل لشخصية صلاح الدين بعد الهزيمة في عكا حيث يقول: "مولاي العظيم لا يعرف إلا العمل من أجل النصر، والهزيمة لا يفهمها ولا يعرفها، ولهذا، فهو يرغب في الموت".[3] أما القيادات العربية الحديثة فقد استمرأت الهزيمة واعتادت عليها، وأخذت تبحث لها عن مبررات للبقاء في ظل الهزائم العربية المتتالية منذ سقوط الخلافة العثمانية حتى يومنا هذا، وكأن هذه الرواية التي تستلهم الهزيمة التاريخية، تريد أن تقول إن هذه الهزائم قديمة ومتأصلة،

---

(١) عكا والملوك، ص٢٩١

(٢) انظر، توظيف التاريخ في روايات أحمد رفيق عوض (رسالة ماجستير)، ص٣٦

(٣) عكا والملوك، ص٢٦٥

وهي ليست وليدة اليوم أو الزمن الحاضر، وإن الموقف من الهزيمة لا يكون بالاستسلام لها، بل بالنهضة وإعادة البناء، فهكذا تعامل قادتنا مع الهزيمة في الماضي، فكيف سنتعامل معها اليوم؟ إن هذه الروايات لا تقدم لنا التاريخ بقدر ما تدعونا إلى التفكر في أسباب الهزيمة، وطرق التعامل معها، وكيفية الحفاظ على البلدان وصيانتها خاصة أن رسالة النص "تدور حول القيادية الحيوية"[(١)]، ولذلك تقدِّم الرواية رؤية فنية شاملة لا ترتبط بالماضي التاريخي فحسب، بل إنها تنظر للحاضر والمستقبل أيضاً وفق تجربة إنسانية عامة وممتدة تاريخياً وحضارياً، مما أكسب التجربة الروائية قوة تعبيرية هائلة تمتلئ بالكثير من الدلالات والرموز التي تستند على التراث التاريخي العربي والإسلامي.

لعل أبرز ملامح التطور الموضوعية المرتبطة برواية عكا والملوك هو أنها عملت على تعرية الفكر الغربي الصليبي وفضحه من داخله، حيث بيَّنت الأهداف والدوافع الاستعمارية والاقتصادية الحقيقية للحملات الصليبية، التي تظهر بوضوح في أحاديث ممثلي تجار الفرنجة[(٢)] ولا شك في أن ذلك يتعارض مع أهدافهم الدينية المعلنة، مما يوضح كذب شعاراتهم الرنانة المتمثلة في استرداد القبر المقدس، وتحرير مسيحيي الشرق من ظلم المسلمين، وبالإضافة إلى ذلك فقد كشفت الرواية عن الصراع الذي كان دائراً بين الملوك والأمراء الصليبيين على القيادة والسيطرة وحب التملك وخير ما يمثل ذلك الصراع إظهار حالة التنافس والكراهية المتبادلة بين الملك ريتشارد ملك إنجلترا والملك فيليب أغسطس ملك فرنسا[(٣)]، وتصوير رغبة الأمير كونراد دي مونتفرات في الاستئثار بتاج مملكة القدس والتنافس بينه وبين الملك جي على ذلك[(٤)]، علاوة على ذلك، فقد فضحت الرواية الانحراف الفكري والأخلاقي لدى الرهبان ورجال الدين المسيحي، الأمر الذي سنتعرض له بالتفصيل في أثناء التعرض للشخصيات الأجنبية في الرواية. كما أوضحت المفارقة بين التفوق العلمي والمعرفي الذي رافق الحضارة الإسلامية وحالة التخلف الغربي في العصور الوسطى، من خلال بيان حرص علماء ورهبان الغرب على ترجمة الكتب العربية والإسلامية والاستفادة منها علاوة على سرقتها بادعاء نسبتها إلى غير أصحابها الأصليين[(٥)]، وأهم ما في الخطاب الروائي أنه يكشف عن دموية

(١) انظر، الرؤية وتعدد الأصوات في عكا والملوك (بحث)، ص١٧٠– ١٧٢

(٢) انظر، عكا والملوك، ص٢٣٨–٢٣٩

(٣) انظر، عكا والملوك، ص٢٢٧–٢٢٨، ص٢٣٤

(٤) انظر، عكا والملوك، ص٢٥٠–٢٥٣

(٥) انظر، عكا والملوك، ص١٩٨

وقسوة وبشاعة الشخصية الصليبية التي ترتكب الكثير من الجرائم، ولا تلتزم بأي عهد أو ميثاق، فتتمثل فيها صفة الغدر، ويظهر ذلك بوضوح في ارتكاب ريتشارد لجريمة قتل ثلاثة آلاف مسلم بعد إبرام شروط الاستسلام في نهاية الرواية. وجل هذه الأمور لا يقولها المرجع التاريخي؛ لأنها لا تقع في اختصاصه.

التحولات الفنية:

أولاً: البناء الفني العام:

يتمثل أول مظهر للتجديد في بناء الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض في دقة اختياره لعناوينه الروائية، ويتضح ذلك من خلال النظر إلى عنواني روايتيه (القرمطي) و (عكا والملوك)، فالنظرة السريعة إلى العنوان الأول (القرمطي) قد توحي للبعض بمحاكاة الكاتب لعناوين الروايات التاريخية التقليدية التي كانت تركز على الشخصية التاريخية وتسلط الضوء عليها كروايتي (صلاح الدين الأيوبي) لجورجي زيدان، و(المهلهل سيد ربيعة) لمحمد فريد أبو حديد، حيث إن كل منهما كانت تحيلنا إلى الشخصية التاريخية بشكل مباشر، دون تعمية أو مواربة، إذ لا يحتمل العنوان أي تأويل، وهذا رأي خاطئ، فعنوان (القرمطي) لا تقتصر دلالته على الشخصية التاريخية فقط، بل إنه يحمل الكثير من التأويلات والدلالات التاريخية والمعاصرة في آن واحد، فـ "اختيار دال (القرمطي) معرفاً بأل التعريف، واختياره مفردة تسد مسد تركيب متكامل، قائم على أساس أن هذه المفردة تكتنز بكم وافر من الدلالات المصاحبة للدال، بحكم تاريخيته، وإعلامه عن مذهب بعينه، وتحققاته التراثية، وما جرى حوله من جدل على مستوى الدين والسياسة والكلام والفرق".[١] لذلك يفتح العنوان النص الروائي للكثير من القراءات غير المحددة، فبعض القراء قد يربط العنوان بشخصية حمدان قرمط مؤسس حركة القرامطة، أو يحيله إلى شخصية أبي طاهر الجنابي الذي يمثل الفكر القرمطي في الرواية، وبعضهم قد يذهب إلى الطبيعة الفاسدة للمعتقد القرمطي في إطاره التاريخي، وقد يخطر لدى آخرين من أن السارد يستعمل العنوان لدلالات رمزية تقارب بين ممارسات القرامطة في الماضي وممارسات قوى الظلم والطغيان في العالم الحاضر.[٢]

---

(١) مقاربات نقدية، (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٦٦

(٢) انظر، مقاربات نقدية، (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٦٥-١٦٧

أما بالنسبة لعنوان (عكا والملوك) فإنه شكل تطوراً ملحوظاً في الجمع بين المكان التاريخي الذي ما زال قائماً، والشخصيات التاريخية المرتبطة بذات المكان، ويلاحظ أن طبيعة هذا العنوان تختلف عن طبيعة عناوين الروايات التاريخية السابقة التي كانت تقتصر على عنصر واحد فقط من عناصر العمل الروائي. فالعنوان هنا مركب من كلمتين، الأولى (عكا) التي تدل على الحيز المكاني المفرد الذي تدور فيه الرواية أو يدور حوله الصراع، والثانية (الملوك) وهي اسم جمع يدل على ملوك الغرب الذين شاركوا في حصار عكا وهزيمتها، فالعنوان يجمع بين المكان الروائي والشخصيات المناوئة له، ثم إن العنوان يحمل مفارقة بين حالة الإفراد (عكا) وحالة الجمع (الملوك) الأمر الذي يعكس صراعاً غير متكافئ بين الجمع الكثير والمكان المنفرد الذي وقف شامخاً ووحيداً أمام هذا الحشد العدواني الكبير.[١] فقد شكَّل العنوان إيجازاً مكثفاً لمضمون الرواية الذي يتحدث عن حصار ملوك أوروبا لمدينة عكا، حيث وُفِّقَ الكاتب في اختيار هذا العنوان الذي ينفتح على الكثير من الدلالات والتأويلات، وفي ذلك يرى الدكتور يوسف رزقة "إن اجتماع عكا بالملوك في عنوان الرواية يحمل إعلاناً متقدماً عن حالة من حالات الإفساد يود العنوان أن يُعلم بها المتلقي ليتهيأ الأخير لاستقبال الآتي"[٢] معتمداً على قوله تعالى: "إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ".[٣] كما أن العنوان ينسجم مع سيادة الإحساس بالغربة عن الذات والمكان، خاصة أنه يصور عكا المحاصرة على مدار الرواية والمهزومة في نهايتها.[٤] وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا العنوان يحمل بعداً رمزياً واضحاً، فـ (عكا) جزء من فلسطين التاريخية الواقعة تحت الاحتلال الصهيوني حتى يومنا هذا، وهذا يحملنا إلى القول إن عكا رمز لفلسطين التي تعرضت للاحتلال الصهيوني ووقفت وحيدة في مواجهته دون أن يلتفت لها أي من الدول العربية والإسلامية، كما أن (الملوك) رمز لقوى الاستعمار والاحتلال الغربي الصليبي والصهيوني، وهذا الحال ينطبق على العراق الذي تعرض لهجمة غربية شرسة دون أن يحرك العرب والمسلمون ساكناً، علاوة على ذلك فإن العنوان يأخذنا إلى أكثر من الرمز، إنه يعمل على ترهين اللحظة التاريخية مع الواقع العربي والإسلامي المفكك الضعيف والمهزوم في وقتنا الحالي.

---

(١) انظر، الرؤية وتعدد الأصوات في عكا والملوك (بحث)، ص١٦٣

(٢) الرؤية وتعدد الأصوات في عكا والملوك (بحث)، ص١٦٣

(٣) القرآن الكريم، سورة النمل: ٣٤

(٤) انظر، مشكِّلات السرد في رواية عكا والملوك لأحمد رفيق عوض (بحث)، ص١٨٥

طوَّر أحمد رفيق عوض من طريقة عرض وبناء الرواية التي تستعمل التاريخ، فقد قسَّم رواية (القرمطي) إلى أربعة عشر فصلاً دون أن يُصدِّرها بعناوين خاصة، بل رتَّبها رقمياً تصاعدياً (١، ٢، ٣..) وهي بذلك تختلف عن رواية الزيني بركات التي قسَّمها السارد إلى مجموعة من السرادقات ذات الفصول المُعنونة، كما تختلف عن رواية الثائر الأحمر التي قسمها باكثير إلى عدد من الأسفار التي يحتوي كل منها على مجموعة من الفصول. وقد وضع الدكتور يوسف رزقة تصوراً لعناوين الفصول ومُختَصراً لأحداثها، ثم أعاد توزيع الفصول حسب المضامين إلى أربع وحدات رئيسة تتوافق مع عدد الأيام الأربعة التي تمثل زمن الرواية. حيث يشمل اليوم الأول الفصول الأربعة الأولى التي تعبِّر عن حالة الرعب والحصار والخلع واقتحام القصر، ويشمل اليوم الثاني الفصلين الخامس والسادس ويصور بيعة القاهر، ويكشف عن صفاته وآراء الناس فيه، أما اليوم الثالث فيظهر في الفصلين السابع والثامن والذي يوضح فشل بيعة القاهر وعودة المقتدر إلى الخلافة بعد نجاح تدبير أمه شغب، بينما يشمل اليوم الرابع (يوم التروية) بقية فصول الرواية، والتي تمَّ فيها الكشف عن معتقدات القرامطة، وسلوكهم الفاسد، ومهاجمتهم وقتلهم للحجيج، وسرقتهم للحجر الأسود.(١) كما تقوم بنية الرواية بشكل عام "على لوحتين شبه متقاربتين في الحجم، الأولى تمثل (المقتدر والقصر) وتستغرق الفصول من (١–٩) تقريباً. والأخرى تحكي دعوة أبي طاهر القرمطي وأفعاله وتستغرق الفصول من (٩–١٤). وأثناء عرض هاتين اللوحتين يقدم الخطاب رصداً دقيقاً وحيوياً لبنية المجتمع الإسلامي في بغداد وغيرها من الأحياز الوارد ذكرها في الرواية، ويركز على طبقة المثقفين ممثلة في الصولي، وابن دريد، والأشاعرة والمعتزلة".(٢) إن هذا التوزيع غير المُعلَن للبناء الروائي يكشف مدى إبداع الكاتب في استثمار عنصر الزمن الروائي، وقدرته على توزيع الأحداث عليه، كما يكشف عن تقدير الكاتب للقارئ أو المتلقي، إذ إنه لا يغفل دور القارئ في التعمق بالنص، بل يريد قارئاً حاذقاً مشاركاً في عملية الإبداع الفني، وهذا من أبرز عناصر التجديد في الرواية التاريخية المعاصرة.

أما بالنسبة لرواية (عكا والملوك) فقد شكَّل بناؤها الفني تطوراً ملحوظاً، إذ قسَّمها السارد إلى تسعة فصول، وجعل عنوان كل منها اسم لإحدى الشخصيات المكونة للحدث الروائي، فجاءت على النحو الآتي: (ابن جبير، قراقوش، ابن شداد، جوانا، سيف الدين علي بن أحمد المشطوب، عمر الزين، راشد الدين سنان، الملك ريتشارد، متجددات القاضي الفاضل). يظهر

(١) انظر، مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص ١٤٩–١٥٢

(٢) مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٥٢

من خلال ذلك اعتماد البناء العام للرواية على تعدد الرواة المشاركين في الحدث الروائي، والذين يستخدمون ضمير المتكلم في التعبير عن ذواتهم ومواقفهم تجاه الأحداث التي يشاهدونها أو يشاركون فيها، وهذا من أهم سمات الرواية الجديدة التي تعتمد على تعدد الرؤى والأصوات، وتختلف عن طبيعة الرواية التقليدية التي يسيطر عليها صوت الراوي الواحد، بالإضافة إلى ذلك يتضح مدى تأثر الكاتب بتقنية السيرة الذاتية، حيث إنه يمنح كل شخصية فرصتها الكاملة للتعبير عن نفسها بكل حرية. ويعد ذلك تطوراً واضحاً في بناء الرواية التاريخية التي تجعل القارئ قريباً جداً من الشخصية الروائية التاريخية، فهو يستمع إلى أفكارها، ويلامس أحاسيسها ومشاعرها، ويحكم على تصرفاتها، وهذا الشيء لم نجده في الروايات التاريخية التقليدية التي يمثل فيها الراوي العليم عنصراً رئيساً في السرد، ويشكل وسيطاً بين الشخصيات الروائية ذات المرجعية التاريخية والقارئ.

لعل أبرز ملامح التجديد في البناء الفني للرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض، اعتماد الرواية على تقنية المفارقة بشكل كبير، ولا شك أن السارد هنا متأثر برواية الزيني بركات لجمال الغيطاني التي وظفت هذه التقنية بكثرة، إلا أن المفارقة في القرمطي أخذت حيزاً كبيراً في بناء الحدث الروائي، فـ "بنية الرواية تتوزع على لوحتين شبه متقاربتين في الحجم"(١) لكنهما متقابلتان في الفكر والمضمون، حيث تمثل اللوحة الأولى الفصول من (١-٨) والتي تُصوِّر الخليفة المقتدر، الشرعي المقترن بالفساد والضعف بسبب الصراعات التي تملأ قصره وسدنة حكمه، بينما تعرض اللوحة الثانية في الفصول من (٩-١٤) طبيعة أبي طاهر القرمطي، المتمرد صاحب الشخصية القوية المقرونة بالعقيدة الفاسدة، والتي تُشرِّع له ارتكاب الكثير من الأفعال الشنيعة. اللوحتان السابقتان تؤكدان حالة المفارقة العامة في النص الروائي، والتي تستمر في التطور في جو درامي مشحون مليء بالصراعات الداخلية والخارجية.

كذلك اعتمد البناء الروائي في رواية (عكا والملوك) على المفارقة بدرجة كبيرة، ومن ذلك:

- المفارقة بين حرص صلاح الدين على استعادة بلاد المسلمين من يد الفرنجة، وبين غيره من الأمراء الذين كانوا على استعداد لمصانعة الفرنجة وإهدار كرامة الأمة؛ من أجل أَمَة أو بَدرة مال أو قصر منيف.
- المفارقة بين دمامة الشكل وقبحه وبين رفعة المكانة والدور في خدمة الإسلام والمسلمين عند كل من القاضي الفاضل والمشطوب.

---

(١) مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٥٢

- المفارقة بين المكانة الرفيعة والاحترام الكبير لشخصية قراقوش العسكرية المحاربة في عكا، وبين صورته الهزلية المضحكة عند الشعب المصري.
- المفارقة بين اتحاد الفرنجة رغم أنهم على الباطل، وفرقة المسلمين مع أنهم على الحق.
- المفارقة بين اتحاد الفرنجة في محاربة وقتال المسلمين، واختلافهم وتفرقهم عند توزيع الغنائم.
- المفارقة بين المبادئ والمثل والغايات النبيلة التي يرفعها الفرنجة شعاراً، وبين سلوكهم العملي السيئ والفاسد والمخالف لكل هذه الشعارات الرنانة.

إن وجود هذا الكم الهائل من المفارقات أكسب الخطاب الروائي التاريخي روحاً درامية مؤثرة، جعلته أكثر حيوية وإثارة وتساوقاً مع الواقع الذي يحمل الكثير من المخالفات والتناقضات.

شكَّل عنصر الصراع أحد ملامح تطور الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض، حيث اعتمد على إبراز الصراع المركب، الذي يرتبط بتعدد الرؤى والأصوات، والتي تنظر للمواقف من زوايا مختلفة، ولا شك أن كاتبنا تأثر في ذلك برواية الزيني بركات لجمال الغيطاني التي تجاوز فيها أشكال الصراع البسيطة في الرواية التاريخية التقليدية والواقعية. إن ما يميِّز أحمد رفيق عوض أنه جعل الصراع ممتداً في الزمن الحالي، ولم يقصره على الزمن التاريخي (زمن القصة التاريخية) وهذا ناتج عن حالة الترهين الزمني التي سيطرت على رواياته التاريخية، وعلى ذلك فالصراع عند السارد لا ينتهي بنهاية أحداث الرواية، بل إنه يبقى قائماً؛ لأن أسبابه ودوافعه ما زالت قائمة ومستمرة. وقد ركَّزت رواية القرمطي على الصراع الداخلي بين أقطاب الحكم، هذا الصراع الذي يطيح بالدولة ويضعفها، ويشجع الكثير من الحركات المتمردة والفاسدة من الثورة عليها وهزيمتها، فالعدو في رواية القرمطي عدو داخلي، استغل ضعف الدولة وفسادها فاعتدى عليها وسلبها هيبتها وعزتها وكرامتها، وقد رأينا مثل هذا الصراع الداخلي في رواية الثائر الأحمر لعلي أحمد باكثير والتي تتناول ذات الموضوع (فساد مذهب القرامطة) إلا أنه كان صراعاً تقليدياً بسيطاً انتهى مع نهاية أحداث الرواية. وقد تطور الصراع في رواية عكا والملوك إذ يعرض فيه الكاتب صراعاً خارجياً بين العالم العربي والإسلامي من ناحية وبين قوى الغزو والاستعمار الصليبي من ناحية أخرى، هذا النوع من الصراع الخارجي ليس جديداً في حد ذاته على الرواية التاريخية، فقد تعرَّض له باكثير قبل ذلك في رواية (وإسلاماه)، وتعرَّض له نجيب محفوظ في رواية (كفاح طيبة)، إنما الجديد في طريقة تعامل السارد مع هذا الصراع، حيث اهتم كل من باكثير ومحفوظ بتصوير لحظات الانتصار ودحر الاحتلال، بينما حرص

أحمد رفيق عوض على تصوير أقسى لحظات الهزيمة وبيان أسبابها، حيث انتهت روايته باستسلام عكا ووقوعها في يد الصليبيين. إن مثل هذا الصراع الممتد يظهر ضعف الأنظمة العربية وفسادها في الماضي والحاضر، ورغم اختلاف نمط الصراع بين الروايتين إلا أنهما تتفقان في نتيجته المتمثلة في الهزيمة البشعة.

ومن التحولات البارزة في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض اعتماده على النهايات المفتوحة، التي تترك الباب مشرعاً للكثير من الأفكار والتخيلات، وهو في ذلك يتَّفق مع كُتّاب الرواية التاريخية الجديدة أمثال جمال الغيطاني في الزيني بركات، ويختلف مع كتاب الرواية التاريخية التقليدية والواقعية الذين كانوا يعتمدون على النهايات المغلقة، التي لا تُنشِّط ذهن القارئ ولا تترك له مجالاً للتفكر أو التخيل. وقد كانت النهاية مفتوحة في رواية (القرمطي)، فإذا انتهت رواية الثائر الأحمر بتوبة حمدان قرمط وعودته إلى الحكم الإسلامي في إشارة واضحة إلى انتصار الفكر الإسلامي على المذاهب الباطلة، فإن النهاية في القرمطي كانت مفتوحة حيث انتهت بقول السارد: "الرواية مستمرة..."(١) وكأن أحداث الرواية ما زالت ممتدة حتى الزمن الحالي. كذلك تجسدت النهاية المفتوحة في رواية (عكا والملوك) فرغم استسلام عكا ودخول الصليبيين فيها، إلا أنهم لم يحكموا سيطرتهم على المدينة، وصلاح الدين والملك العادل ما زالا يرفضان الهزيمة، ويحثان على العمليات الفدائية(٢) التي تنغص حياة الصليبيين ولا تشعرهم بالاستقرار في عكا، وها هو القاضي الفاضل يرى أن الميدان ما زال منصوباً وأن الحرب لم تنته بعد(٣) فهذه الهزيمة لا تمثل نهاية المطاف، بل هي جولة ستأتي بعدها جولات أخرى، يكون يكون فيها النصر حليفاً للمسلمين بإذن الله. لا شك في أن هذه النهايات المفتوحة تؤكد على حالة الترهين والتخطيب الزمني، حيث تثير في نفس القارئ الكثير من الأفكار والتخيلات التي تربطه بالزمن الحاضر، سواء في نهاية رواية القرمطي التي تدلُّ على استمرار حالة القمع والفساد والهزيمة، أو نهاية رواية عكا والملوك التي تحث على رفض الهزيمة، وتدعو إلى العمل الجاد للخروج منها، فسيطرة الصليبيين على عكا لم تستمر تاريخياً، وكذلك الحال الآن، فمهما طال الزمن فلابد من زوال الاحتلال.

---

(١) القرمطي، ص٢٢٠

(٢) انظر، عكا والملوك، ص٢٦١

(٣) انظر، عكا والملوك، ص٢٥٦

ثانياً: اللغة وأساليب السرد:

تتمثل أبرز التحولات اللغوية عند أحمد رفيق عوض في طريقة استخدامه لأساليب السرد بأنواعها المختلفة، حيث إنه اعتمد على تعددية الرؤى والأصوات الروائية، ورغم أن بعض كُتّاب الرواية التاريخية الجديدة اعتمد على الأصوات المتعددة في الرواية مثل جمال الغيطاني في الزيني بركات، ورضوى عاشور في ثلاثية غرناطة إلا أن كاتبنا قد طوَّر من رؤيتهم الفنية في تناول اللغة والاستعانة بأساليب السرد خاصة في رواية (عكا والملوك).

اعتمد السارد في رواية (القرمطي) على الراوي التقليدي العالم العارف، لكنه ليس مثل الراوي في الرواية التاريخية التقليدية عند جورجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد، إذ إنه لم يصادر حق أي شخصية من الشخصيات في التعبير عن نفسها والمشاركة في السرد، باستخدام ضمير المتكلم و"يمكن القول هنا إن أحمد رفيق عوض من كتابنا القلائل الذين يوازنون بين السارد العليم وبين صوت الشخصية الروائية، بحيث يمكن للقارئ أن يشاهد من الخارج ومن الداخل، مما يحول الشخصيات الورقية إلى شخصيات حقيقية نابضة".(١)

يمكن ملاحظة التطور الكبير الذي لحق بأساليب السرد عند أحمد رفيق عوض في رواية (عكا والملوك) حيث إنه لم يسيطر عليها الراوي العليم كحال الروايات التاريخية السابقة كما ذكرنا، بل هيمن عليها الراوي المشارك الذي يجعل للشخصيات الروائية دوراً فاعلاً ورئيساً في عملية السرد، تعبر من خلاله عن وجهات نظرها الخاصة في الأحداث باستخدام ضمير المتكلم، وقد ظهر ذلك في ستة فصول من الرواية هي (ابن جبير، وابن شداد، وجوانا، وعمر الزين، وراشد الدين سنان، ومتجددات القاضي الفاضل) حيث منح السارد شخصياته الروائية الحرية الكاملة والاستقلال الذاتي؛ للتعبير عن مواقفها المتباينة من الأحداث أو الشخصيات الأخرى بغير تدخلٍ منه، حتى إنه في الفصول الثلاثة المتبقية (قراقوش، وسيف الدين المشطوب، وريتشارد) والتي سيطر عليها الراوي العليم الذي يستخدم ضمير الغائب، ظهرت أصوات الشخصيات بشكل جزئي. وبالتالي فإن رواية عكا والملوك شكلت تطوراً ملحوظاً في طريقة عرض الرواية التاريخية الجديدة، إذ إنها تجاوزت سيطرة الراوي العليم، ومنحت الدور الكبير للشخصيات الروائية في سرد الأحداث. جمعت الرواية بين أساليب السرد الثلاثة (المتكلم، والغائب، والمخاطب) مخالفةً في ذلك ما اتبع قبلها من أساليب سردية سواء على مستوى الرواية التاريخية ذات الاتجاه التقليدي أو الواقعي، وقد "صوَّر أحمد رفيق عوض

(١) مقاربات نقدية (بحث كتابة التاريخ تأريخ للتغيير في روايتي القرمطي وعكا والملوك)، ص٧٨

المعتدي كما صور المعتدى عليه بالتساوي، بمعنى أن المعتدي يملك مبررات للعدوان كافية، كما يملك المعتدى عليه مبررات للدفاع كافية"[1] مما يؤكد حرص الكاتب على الحيادية والموضوعية وعدم التحيز لرؤية واحدة أو صوت معين، بل إنه يعرض جميع الرؤى والأصوات كما هي من أصحابها، ويترك القرار والحكم النهائي للقارئ أو المتلقي. ولا شك في أن تعدد الأصوات داخل رواية عكا والملوك له علاقة برسالتها التي تناقش أسباب الهزيمة والصراع الحضاري ودور القيادة الفاعلة، وهذه مسائل يختلف حولها الناس، وتتعدد فيها وجهات نظرهم، وبناءً على ذلك فقد انسجم تعدد الرؤى والأصوات كأسلوب فني حديث مع مضمون الرواية وفكرتها.

رغم التحول الذي لحق بأساليب السرد في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض، إلا أنه لا يخفى علينا تأثره بأساليب جمال الغيطاني في سرد أحداث روايته (الزيني بركات)، ويظهر ذلك بشكل واضح في رواية (عكا والملوك)، ويتمثل في الاعتماد على الراوي الخارجي، إذ يمثِّل ابن جبير في عكا والملوك شخصية الراوي الخارجي، وهو يشبه شخصية الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي في رواية الزيني بركات إلى حد كبير، فكلاهما رحالة تجول في كثير من البلدان، وكلاهما يبدي وجهة نظره في الأحداث، وكلا النصين الروائيين بدءا بأحاديثهما وانتهيا بها، فقد انحصر ظهور ابن جبير في الفصلين الأول والأخير من الرواية، كما أنه أسهم في بناء خاتمة مفتوحة ومرهنة للحدث زمانياً ومكانياً، إذ يقول عندما قرر العودة إلى بلاده الأصلية –المغرب– مخاطباً ومودعاً القاضي الفاضل ابن فلسطين: "بلادكم لا تشبه البلاد الأخرى، أعانكم الله وقواكم وثبتكم".[2]

ومن مظاهر التحول اللغوي في الروايتين قلة اعتماد السارد على لغة الحوار في مقابل هيمنة السرد على أسلوبه، والكاتب في ذلك يختلف مع علي أحمد باكثير الذي كان يعتمد على الحوار بشكل كبير في رواياته التاريخية، ورغم قلة الحوار عند أحمد رفيق عوض إلا أنه كان له دورٌ هامٌ في إبراز صفات الشخصيات والتعبير عن نفسها بشكل درامي مؤثر، وهو في معظمه يعتمد على الجمل القصيرة المكثفة ذات البعد الإنساني، والتي تحمل الكثير من الدلالات والمعاني. ولعل النظر إلى الحوار الذي كان يدور بين الخليفة المقتدر والجهشياري يبين ذلك، إذ إنه يدل على ضعف أمر الخليفة وخواء عزمه، فهو لا يملك أن يدفع عن نفسه شيئاً، وينتظر

---

(١) مقاربات نقدية (بحث كتابة التاريخ تأريخ للتغيير في روايتي القرمطي وعكا والملوك)، ص٨٣

(٢) عكا والملوك، ص٢٦٣

موته بكل هدوء، حيث "سارع الجهشياري إلى وضع يديه تحت إبط الخليفة ليسنده، لكن الخليفة كان ثقيلاً جداً، كان الموت يتخلل جسده.

- أنا مقتول لا محالة!!
- يا مولاي تجلد أرجوك أن تتجلد.
- أكاد ألمس الموت يا أبا عبد الله، أكاد ألمس الموت.. إني أرى وجوه من قتلتهم..."[١]

كما يُظهِرُ المشهد الحواري الذي تم بين العالِمين ابن جبير والإدريسي مدى الألم الذي يشعر به الإدريسي في غربته، وشدة شوقه إلى وطنه وأهله، حيث يذكر ابن جبير هذا الحوار بقوله:

"سألني : كيف سبتة؟!

قلت: بخير، هي سوق مزدحم بين بحر الروم من جهة وبحر الظلمات من جهة أخرى.

قال وهو يخفي عينيه عني: كم اشتقت إليها! إنها تعذبني، أصحو في الليل، فأجد نفسي ألعب في ساحاتها .. أنظر إلى بحرها .. هل ..

شرق صوته بالدمع، قلت: عد إذن!!

قال : ظلم ذوي القربى يمنعني ... ".[٢]

اعتمد أحمد رفيق عوض في كتابة رواياته التاريخية على اللغة الفصحى وتجنب العامية التي استعمل جمال الغيطاني بعضها في الزيني بركات، وكاتبنا في ذلك مثله مثل معظم كُتاب الرواية التاريخية خاصة محمد فريد أبو حديد ونجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير الذين كانوا يحرصون على استخدام اللغة العربية الفصحى، كما ارتبطت رواياته التاريخية بلغة العصر التاريخي، حيث وظَّف "طاقات اللغة لاستحضار البيئة الزمانية والمكانية والاجتماعية والسياسية والدينية للعصر"[٣] الذي يتناوله ويتعرض إليه، ولذلك وجدنا في رواية القرمطي عدد كبير من الألفاظ والمفردات التي تنتمي إلى العصر العباسي سواء على مستوى الأسماء والألقاب

(١) القرمطي، ص٥٤

(٢) عكا والملوك، ص٣٠-٣١

(٣) مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٣٥

والأماكن مثل: (الخليفة المقتدر، القرمطي، أبو بكر الصولي، الجهشياري، ابن العلاف، مؤنس، نازوك، شغب، الكهرمانة ثَمَلْ، خصيان، جواري، مُغنيات، بغداد، الكوفة، البصرة، الرَّقة، القصر العامر بالشماسية، حانة بهرام المجوسي..)، أو على مستوى الفرق الإسلامية مثل: (المعتزلة، والأشاعرة..)، أو على مستوى الأطعمة والروائح مثل: (المُضَيْرة، الهريسة، رائحة الكزبرة، رائحة الزعفران والعصفر..)، أو على مستوى الأدوات والملابس مثل: (الكاغد المصري والعراقي، طنافس، دِنٌ زجاجي، غلالة حريرية، إبريسيم..)، يضاف إلى ذلك ما يتعلق بلغة السياسة والحكم والإدارة في ذلك العصر مثل خلع الخلفاء وتنصيبهم، واستوزار الوزراء وعزلهم ومصادرة أموالهم وحبسهم، كل ما سبق جعل لغة هذه الرواية عباسية بامتياز وذات نكهة خاصة، حيث استطاع الكاتب أن يوظف طاقات اللغة التاريخية بحرفية عالية كما رأينا.

كذلك ظهرت في لغة رواية (عكا والملوك) الكثير من مفردات وتراكيب العصر الأيوبي وما تخلله من حروب صليبية، تمثلت بعض أشكال هذه اللغة في استدعاء أسماء الشخصيات والمدن والأماكن التاريخية مثل: (صلاح الدين، والقاضي الفاضل، وبهاء الدين قراقوش، وراشد الدين سنان، والمركيز كونراد دي مونتفرات، والملك ريتشارد، والملك فيليب أغسطس، والبابا كليستينوس الثالث، والأميرة جوانا، ومدينة القدس، وعكا، وصور، وجنوه، وبيزه، وبحر الروم.. الخ). وقد عبَّر السارد من خلال اللغة عن طبيعة الحياة الاجتماعية، كما استخدم بعض المفردات التي تعكس الحياة العسكرية في ذلك الوقت مثل: (ممنجاته، كزاغنده، الميرة، اليزك، والجفنة، والقياسر، والزنبورك، والزَّراقة، والنَّفاطة، والطيلسان، والشانيات، وطنافس..)، وتبدو اللغة الأيوبية أيضاً في شعارات المسلمين مثل: (يا للإسلام.. يا للإسلام)، وهتافات الصليبيين مثل: (ليتبارك الرب.. ليتبارك الرب!)، وتبرز لغة الصليبيين على ألسنة بعض قاداتهم مثل: (المحمديين والبرابرة والأتراك الكفار في وصف المسلمين، والقبر المقدس، وصليب الصلبوت، وليباركنا الرب..)، ولا شك في أن استعمال الكاتب لهذه اللغة التاريخية في كلا الروايتين يظهر مدى تمكنه وسعة اطلاعه وثقافته بما يرتبط بهذين العصرين (العباسي والأيوبي).

ولعل أجمل ما يميز لغة أحمد رفيق عوض هو "فصاحتها وشاعريتها وسلاستها ووضوح دلالاتها وامتلائها بالعواطف الملائمة للشخصيات والأحداث"(١) فهي رغم تاريخيتها لغة عادية وبسيطة سهلة الفهم تخاطب معظم القراء، فالقارئ لابد أن يعيش ويرى ما كان يجري في كلا العصرين حتى يتمثل الخطاب الروائي ويفهم مبتغاه بشكل واضح.

---

(١) مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٣٧-١٣٨

ولم تقتصر لغة السارد على اللغة التاريخية، بل إنه تميَّز بالتنوع اللغوي، وتعدد مستويات وأشكال اللغة التي يستخدمها، حيث إنه وظَّف عدداً من الأشكال والتقنيات اللغوية الحديثة التي استعان بها غيره من كتاب الرواية التاريخية السابقين، مثل تقنية المونولوج الداخلي والحديث مع النفس[١]، وتقنية الحُلم أو لغة المنامات والأحلام[٢] التي استخدمها كل من نجيب محفوظ في (كفاح طيبة) وعلي أحمد باكثير في (وإسلاماه) وكَثُر استخدامها عند رضوى عاشور في (ثلاثية غرناطة)، بالإضافة إلى اللغة الصوفية[٣]، ولغة الرسائل[٤]، ولغة الخطابة[٥]، ولغة النداءات[٦] التي ظهرت عند جمال الغيطاني بكثرة في (الزيني بركات)، واستخدمها كاتبنا للتعبير عن كذب السلطة الحاكمة وفضح قمعها وفسادها، كما استعمل السارد اللغة الساخرة التي وقفنا عليها عند نجيب الكيلاني في (عمر يظهر في القدس)، وعند رضوى عاشور في (ثلاثية غرناطة)، وقد ظهرت هذه اللغة عند كاتبنا في رواية (القرمطي) بوضوح على لسان أبي طاهر القرمطي وهو يسخر من الخليفة المقتدر بقوله: "الخليفة المقتدر.. يقضي نهاره في السكر ومطاردة غلمانه وجواريه، وفي الليل يستمع إلى ضراط أناس عنده"[٧] كما قال أبو العباس –أحد القرامطة–: "ممن تنتظر الخطر، الخليفة المقتدر لا يحكم حتى على جواريه".[٨] كذلك برزت لغة السخرية في رواية (عكا والملوك) في وصف القاضي الفاضل لفساد بعض القادة الذين ارتبطت أسماؤهم بالهزيمة، إذ نجده يقول: "ركن الدين، المظفر، أبو المنصور عباس بن تميم – يا لهذا الاسم الفخم– أعجبه التدبير، فأمر ابنه ناصر الدين –اسم فخم آخر– أن يدبر ذلك مع الخليفة الظافر، الذي أدمن الغلمان والندمان معاً".[٩] هنا يسخر القاضي الفاضي من المفارقة التي تجمع بين دلالة الاسم الفخمة القوية وبين السلوك الفعلي للشخصية المقترن بالهزيمة

---

(١) انظر، القرمطي، ص٥٤، وعكا والملوك، ص٤٨، ص٦٣، ص١٤٤، ص٢٥٧

(٢) انظر، القرمطي، ص٨٤، وعكا والملوك، ص٢٦، ص٢١٣

(٣) انظر، عكا والملوك، ص١٩، ص٢١

(٤) انظر، القرمطي، ص٣٥، وعكا والملوك، ص٢١٨

(٥) انظر، القرمطي، ص٧١، وعكا والملوك، ص٢٥٨-٢٥٩

(٦) انظر، القرمطي، ص٤٩، وعكا والملوك، ص٢٦٧

(٧) القرمطي، ص١٥٧

(٨) القرمطي، ص١٥٨

(٩) عكا والملوك، ص٢٦٧

والعبث والالتفات إلى الشهوات والملذات، هذه اللغة الساخرة تحمل الكثير من مرارة الوجع والألم المقرون بمشاعر الحزن والأسى على حال هذه الأمة في الماضي والحاضر.

تمكن الباحث من الوقوف على عدد من الأشكال والتقنيات اللغوية الجديدة التي استخدمها أحمد رفيق عوض في كتابة رواياته التاريخية، والتي شكلت تطوراً واضحاً في أسلوب الكاتب، وميَّزته عن غيره من الروائيين، ومن أبرزها هذه الأشكال ما يأتي:

١ – اللغة الأسطورية:

ظهرت هذه اللغة في رواية (القرمطي) في أثناء التعرض لشخصية أبي طاهر القرمطي الذي يحاول إقناع أتباعه بمذهبه الفاسد وبألوهيته عن طريق عدد من العجائب الباطلة والمكذوبة التي ينشرها بين جنوده حيث يقول أبو حفص –أحد علماء القرمطي– مخاطباً الجند: "إن عاصفة الصحراء ما هي إلا عمل الشيطان والأرواح الرديئة التي ترغب في رد الجند عن واجبهم وقدرهم.. ولكن أبا طاهر صارع تلك الأرواح وانتصر عليها.. هل شاهدتم أبا طاهر وهو في كامل زينته.. هل رأيتم أنه قد تأثر أو اهتز..".(١)

كما وردت هذه اللغة الأسطورية في رواية (عكا والملوك) في وصف قدرات قراقوش الخارقة للعادة، التي رأى المصريون فيها تجاوزاً لقدرات البشر، حتى وصل بهم الأمر إلى ربطه بالجن؛ لنشاطه ومثابرته في العمل، وسرعة تحقيقه للأهداف العمرانية المتمثلة في بناء الأسوار والقلاع، ثم إنهم نفوا عنه الطبيعة الإنسانية والغرائز الآدمية .. "فقد قيل عنه إنه على صلة بالجن الذي بنى لسليمان ملكه؛ ذلك أن هذا الرومي استطاع في فترة وجيزة أن يبني بأمر من صلاح الدين قلعة مهولة ظاهر القاهرة على جبل المقطم، وأن يبني أسوار المدينة في غمضة عين، وقذف به صلاح الدين إلى الاسكندرية ليمنع عنها أساطيل الروم والفرنجة عموماً، ففعل قراقوش الفعل ذاته وفي الوقت ذاته.. إنه يحكم الجن، فهو لا ينام الليل، ولا يأكل ولا يشرب، ولا يضحك، ولم يتزوج".(٢) كذلك استخدم السارد هذه اللغة في وصفه لشخصية (سيف الدين المشطوب) حيث يقول: "المشطوب رجل مخيف له وجهان يبدوان كأنهما ملتصقان ببعضهما دون تنسيق أو انطباق تام بين الجزئين، وهو رجل ضخم الجثة يأكل الأطفال الصغار، وله سيطرة على الجن والشياطين، ويقال إن أمه تزوجت شيطاناً في إحدى جبال العراق البعيدة،

---

(١) القرمطي، ص١٨٩

(٢) عكا والملوك، ص٤٨–٤٩

ولهذا؛ أتت به هكذا: وجه شيطان، وجسم إنسان".[1] وترد هذه اللغة أيضاً في وصف أتباع (راشد الدين سنان) لقدراته العجيبة، مما يدل على فساد معتقدهم الباطني ويظهر ذلك على لسان عمر الزين في قوله: "قيل لي إن مولانا يمشي في الليل على أسوار القلعة، يقرأ النجوم ويحدث أرواحاً يعرفها، وإنه –في بعض الأحيان– يفرد جناحيه، ويقفز عن السور، ويغيب في الظلام، ويتحول إلى نقطة ضوء تتوغل في العتمة.."[2]

ويرى الباحث أن الكاتب قد وفق في استخدام هذه اللغة في جانبين، يتمثل الجانب الأول في أنه نجح في التعبير عن كذب وضلال المذاهب الفاسدة مثل القرامطة والباطنية الإسماعيلية الذين يعملون على خداع الناس من خلال نشر وترويج عدد من الخرافات والعجائب الأسطورية المرتبطة بزعمائهم؛ لتضفي عليهم هالة من القدسية التي تسهم في إقناع الناس والتأثير عليهم، أما الجانب الآخر فيرتبط في التعبير عن بساطة وسطحية التفكير عند عامة الناس في تلك العصور، حيث إنهم يربطون بين تحقيق الأهداف الكبيرة وبين العوالم الأسطورية العجيبة، كما حدث في وصف المصريين لجهود قراقوش العمرانية. ولا يخفى أن استخدام السارد للفعل (قيل) وهو إحدى الصيغ التراثية يكشف عن رفضه لمثل هذه الأفكار التي رددها الناس في الماضي وقد يرددها البعض في الحاضر.

٢ – اللغة المخادعة أو لغة المفاوضات:

من الأشكال اللغوية الجديدة التي تم توظيفها في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض، وقد ظهرت هذه اللغة المخادعة في رواية القرمطي بشكل واضح في المشهد الحواري الذي جمع بين أبي بكر الصولي –أحد رجال الخليفة المقتدر– وأبي طاهر القرمطي في الفصل الأخير من الرواية، حيث يفتقد هذا الحوار للغة المنطق، ويحمل الكثير من أكاذيب القرامطة، كما أنه يدل على الاستهزاء بالحج والحجيج، ويظهر ذلك فيما يأتي:

"قال الصولي بما يشبه الغضب، وإن بقي في حدود اللياقة:

– قلت إن اسمي أبو بكر، أما ما جئت من أجله فهو ما أريد أن أعرفه منكم.. فماذا تريدون أنتم؟!

– قال أبو حفص: جئنا للحج.

---

(١) عكا والملوك، ص١٦٠

(٢) عكا والملوك، ص١٦٥

– قال أبو بكر: ولكن شعائر الحج لا تبدأ من هنا. هذه المزدلفة، وكان يجدر بكم أن تأتوا مكة من جهة الشرق.

قال أبو حفص: لقد أخطأنا الطريق.

قال أبو بكر: فما لكم غير محرمين.

قال أبو حفص: فاتنا الوقت.

– قال أبو بكر وقد شعر أن الحوار مجرد مهزلة: فماذا تريدون؟!

– قال أبو طاهر: الحج. لا شيء غير الحج.

– قال أبو بكر بغضب حقيقي: لا تستطيعون الحج الآن.

– قال أبو طاهر: فما الذي يمنعنا؟!

قال أبو بكر: ورائي ليس أقل من ثلاثين ألف رجل، كلهم يرجون الشهادة.

تدخل أبو حفص بلطف: قد لا نستطيع الحج، ولكننا نستطيع المرور.. كل ما نطلبه المرور من مكة فقط".(١)

يتضح من الحوار السابق أن لغة أبي حفص –وهو أحد رجال القرمطي– تحمل بين طياتها الاستهانة بالمحاور الآخر وإضمار الغدر والانتقام، وهذا ما حصل فعلاً في نهاية الرواية عندما أريقت دماء الحجاج بكل برود.

كذلك ترد هذه اللغة في رواية عكا والملوك بين الملك العادل ووفد الصليبيين الذي جاء لإتمام اتفاقية الصلح بعد سقوط عكا، حيث يظهر من خلال هذه اللغة حالة انعدام الثقة بين الطرفين، بالإضافة إلى إضمار الصليبيين للغدر. "قال لهم: نحن نفي بوعودنا واتفاقاتنا، كلمتنا هي كلمتنا، ولهذا نطلب إليكم أن تسلمونا أسرانا هذا اليوم لنسلمكم ما عُيِّنَ لكم هذا الشهر.

قال مقدمهم وكان يدعى "جيرار": فإذا رفضنا!

---

(١) القرمطي، ص٢١٠-٢١١

قال العادل بهدوء: تعطوننا رهائن من عندكم لنطمئن إلى أن أسرانا سيطلقون في نهاية الشهر الثالث.

قال جيرار وهو كريه المنظر فظ الوجه: فإذا رفضنا!

قال العادل بابتسامة: لا تتسلمون باقي المال.

قال جيرار بجرمه الكريه: لا نوافق على هذا، عليكم أن تسلمونا مالنا لهذا الشهر، وتقنعوا بكلمتنا: إننا سنسلمكم أسراكم في نهاية الشهر الثالث.

قال العادل: أي، إنكم تطالبون بكل شيء حتى تسلمونا أسرانا... ما الذي يضمن؟

قال جيرار بصوته المنكر: كلمتنا هي كلمتنا.

قال العادل: لا نوافق. أعطونا رهائن لنصدق.

قال جيرار: لا نعطيكم، وهذا كلام الملوك الأخير.

قال العادل: إذاً في نيتكم الغدر!

قال جيرار: وأنتم في نيتكم الغدر وسأنقل ذلك إلى الملوك والأمراء الذين ينتظرونني".(١)

ويلاحظ الباحث أن ورود هذه اللغة الماكرة والمخادعة في آخر الروايتين، وما تلاهما من تقتيل للمسلمين، إنما هو تأكيد على استمرار حالة الصراع بين الحق والباطل، وبين الشرق والغرب حتى زمننا الحاضر، فهذا الصراع لم ينتهِ بعد، كذلك فإن هزيمة المسلمين وانحدارهم وتراجعهم لم ينتهِ أيضاً، لذلك كان لهذا النمط اللغوي دور فاعل توضيح فكرة الرواية وإيصال رسالتها إلى جمهور القراء.

٣-لغة العلماء والمثقفين:

لغة راقية فاهمة واعية، بعيدة عن الفظاظة، هي لغة عقلانية إلى درجة كبيرة تعبر عن المستوى الفكري والثقافي العالي الذي وصلت إليه هذه الشخصيات، وقد اختلفت عن لغة العلماء في الروايات التاريخية السابقة خاصة عند علي أحمد باكثير في رواية (وإسلاماه) حيث كان يهيمن عليها الخطابية والمباشرة والصوت المرتفع عالي النبرات، أما لغة العلماء عند أحمد رفيق

(١) عكا والملوك، ص٢٨٩-٢٩٠

عوض فقد أصبحت أكثر عمقاً وتحليلاً لشتى الأمور، ثم إنها كانت ذات بعد فلسفي هادئ وقور بعيد عن الخطابية. وتظهر هذه اللغة بشكل واضح في رواية القرمطي عند كلٍّ من (الصولي، وابن دريد، وابن العلاف والجهشياري)[1] ومن أمثلة ذلك ما ورد على لسان الصولي في أثناء حواره مع الخليفة المقتدر حول الأشاعرة والمعتزلة حيث:

"كان الصولي يقول: المعتزلة يعتقدون بأن أفعال الإنسان مخلوقة له وما تولد عنها مخلوق له، أيضاً.. الإنسان حرٌّ فيما يفعل وفيما يترك. وكذلك ما يتولد عن فعله من خواص في الأشياء من فعله، أيضاً.

قال المقتدر: ولكن الإنسان ليس حراً تماماً..

قال الصولي: وهذا ما جعل الأشعري يعلن على الناس رفضه للمعتزلة.

قال المقتدر: وماذا قال الأشعري في ذلك؟!

قال الصولي مستجمعاً ذاكرته: قال الأشعري بما معناه: إن أفعال العباد كلها بإرادة الله ومشيئته، وفعل العبد بتقدير الله، وهو تحديد كل مخلوق بحده الذي يوجد من حسن وقبح وضر وما يحويه من زمان ومكان وما يترتب عليه من ثواب وعقاب".[2]

كما تظهر هذه اللغة أيضاً عند ثلاث شخصيات روائية في رواية (عكا والملوك) هي شخصية ابن جبير، وابن شداد، والقاضي الفاضل، ومن أمثلتها قول ابن جبير عندما سُئل عن موقفه مما يحدث في الأندلس قال: "أقول بما جاء في كتاب الله: "وتلك الأيام ندوالها بين الناس".. الدول لا تقوم على الغلبة فقط، كما أنها لا تنهزم بالغلبة فقط، هناك ما هو أكثر من هذا.. أهل الأندلس مختلفون فيما بينهم، أما المرابطون فقد تهتكوا في أواخر أيامهم، أما دولة مولانا المنصور.. فهي دولة تطمح إلى ذلك الذي يجعل من الدول باقية، وأقصد بذلك الإيمان والعمل به"[3] ونلمس في اللغة السابقة الحكمة، وحسن التحليل، وشمولية الفكر، وعدم الاندفاع. ويمكننا الوقوف أيضاً عند لغة ابن شداد -قاضي عسكر صلاح الدين وقاضي القدس- في وصفه للفرنجة حيث يقول: "قد رأيت الفرنجة عن قرب، فوجدتهم لا يوقرون أحداً، ويميلون إلى الشقاق أكثر من ميلهم إلى الاتفاق، وفيهم غلظة وجلافة. أجسادهم جميلة ولكن أخلاقهم قبيحة

(١) انظر، القرمطي، ص١١٣-١١٨

(٢) القرمطي، ص١١٤

(٣) انظر، عكا والملوك، ص٢٥

غاية القبح، ونعوذ بالله من قول أكثر من ذلك، وكفى بالتلميح عن التصريح".(١) من خلال هذه اللغة نرى قمة الرقي الأخلاقي، فابن شداد يتحرز من الوقوع في الخطأ أو فحش القول حتى في وصف أعدائه. وتظهر اللغة التي يستخدمها العلماء في رواية عكا والملوك اهتمامهم بشأن المسلمين، ومرافقتهم لصلاح الدين، وحثهم على الجهاد ومشاركتهم فيه.

٤ –لغة الفظاظة:

هي لغة قاسية وحادة وجارحة أحياناً، فيها الكثير من الشدة والخشونة والتجهم، وقد استخدمها الكاتب في رواياته التاريخية، فنجدها في رواية القرمطي، ومن أمثلتها قول السارد في وصف القصر العامر حين صوَّر اقتحام الجند له: "القصر العامر امرأة فاجرة، وخصيان غير قادرين على شيء".(٢) كذلك تظهر هذه اللغة الفجة في الحوار بين الخليفة القاهر ونازوك – رئيس الشرطة– حيث "استرسل الخليفة بالضحك كما أراد تماماً، قال من بين لهاثه: ألست تدفع للنساء لِينشرن بين الناس أنك فحل لا بغل!! .. من قمة يأسه وغضبه صاح نازوك: أيها المجرم، السِّكِّير، ليهنأ المسلمون بك.. والله لولا مؤنس لقتلتك الآن"(٣) إن استخدام هذه اللغة يظهر مدى الإسفاف الذي أصاب أعلى قمة الدولة العباسية مما أدى إلى ضعفها وهوانها. وفي رواية عكا والملوك نرى الكثير من النماذج اللغوية الفظة، والفرق هنا أن هذه الفظاظة والقسوة كانت في معظمها موجهة إلى الصليبيين في مواقف الصراع المختلفة، وكانت تصدر عن شخصيات عسكرية شديدة تناسبها وتنسجم مع طبيعتها وطبيعة الموقف الذي تُقال فيه، ومن ذلك ردُّ البحار المصري يعقوب أبو الراضي على الصليبيين عندما طالبوه بالاستسلام بقوله: "أنتم يا أولاد القحبة، من أي بلاد كنتم، ومن أي أرحام فاسقة جئتم، والله لن نستسلم لكم ولو متنا جميعاً!"(٤) وتصدر مثل هذه اللغة بكثرة عن شخصية المشطوب وهو أحد القادة البارزين في جيش صلاح الدين، ومن ذلك قوله: "اللعنة! لم يعد العوامون بعد من معسكر السلطان بالرد، والحمام لم يعد يصل بسبب سهام أولاد الفاجرة الذين حوطوا عكا من البر والبحر"(٥) وهو يصف الكندهري –أحد ملوك الصليبيين– بقوله: "اللعين ابن اللعين، له قلب سلحفاة منتنة، وجلد

(١) عكا والملوك، ص٧٤

(٢) القرمطي، ص٦١

(٣) القرمطي، ص٧٠

(٤) عكا والملوك، ص١١٩

(٥) عكا والملوك، ص١٣١

نملة سوداء، وعمى صرصار الخراء".[١] كما تظهر هذه اللغة أيضاً على ألسنة الصليبيين في السخرية من المسلمين والحط من شأنهم، ومن ذلك وصف الكندهري للمسلمين بقوله: "أنهم يغسلون مؤخراتهم بالماء بأيديهم، وأنهم يرفعون مؤخراتهم في الهواء عند صلاتهم، وأن هناك علاقة بين الأمرين، وأن المسلمين لا يشربون الخمر خوفاً من الضراط الذي يمنعهم من الصلاة".[٢] لا شك في أن استخدام السارد لهذا النمط اللغوي يوحي بواقعية الأحداث وما يرتبط بها من حوارات، كما أنه يظهر مصداقية الكاتب وحياديته في آن واحد.

٥ – اللغة الجنسية:

يمثِّل ابتعاد السارد عن لغة الإثارة الجنسية أحد التحولات المحمودة التي تحسب له، وهو في ذلك يختلف عن جمال الغيطاني الذي كان يكثر من التفصيل في تصوير المواقف الجنسية في الزيني بركات، ولعل كاتبنا في ذلك كان متأثراً بلغة علي أحمد باكثير الذي كان يتجنب تصوير المشاهد الجنسية الفاضحة في رواية الثائر الأحمر، حيث آثر أحمد رفيق عوض التصوير العام لهذه المواقف دون تفصيل مثير أو جارح وخادش للحياء، ونجد ذلك في رواية القرمطي عندما أراد الكاتب تصوير اللقاء الجنسي الذي تمَّ بين "نازوك" –صاحب الشرطة– والجارية "ثَمَلْ"، والذي كان ثمناً لإعادة المقتدر إلى الخلافة، فعبَّر عن ذلك بقوله: "في العتمة، جاء نازوك من باب زيزك، جاء متخفياً بزي الخدم، قاده غلام صغير إلى حجرة ثَمَلْ القريبة من حجرة سيدتها شَغَبْ، وما إن دخل نازوك بجرمه الضخم حتى دهمته رائحة الزعفران والعصفر، نازوك يعرف معاني هذه الروائح في بغداد، هبت غرائزه كلها، استفزت كل شعرة فيه، انتشر كسارية تعانق ريحاً طيبة، فوجد وجه ثَمَلْ بين شمعتين طويلتين لهما قاعدة فضية تلمع.. ارتجف الرجل وهو يمد يده المشعرة إلى يد ثَمَلْ البيضاء، كانت المرأة ترتجف هي الأخرى، كانت تعرف أن ما تفعله له ثمن كبير".[٣] كما وردت هذه اللغة في رواية عكا والملوك من خلال وصف عمر الزين لعلاقاته مع النساء والراهبات الصليبيات في أكثر من موقف[٤] وظهرت أيضاً في أحاديث الأميرة جوانا التي تصف فيها مدى الفساد والانحلال الأخلاقي الذي وصلت إليه وخير مثال على ذلك قولها: "أنا استمتع بأيامي وجسدي، ووجدت لنفسي عملاً أقوم

---

(١) عكا والملوك، ص١٣٧

(٢) عكا والملوك، ص١٤١

(٣) القرمطي، ص١٠٦–١٠٧

(٤) انظر، عكا والملوك، ص١٧٢، ص١٨١، ص١٨٥، ص١٩٠

به كل يوم؛ البحث عن المتعة، هذا هو عملي".(١) ويرى الباحث أن الكاتب قد وفق في استخدام هذه اللغة الراقية والموحية غير المبتذلة، والتي تُقدر القارئ وتوصل الفكرة إليه دون أن تخدش حياءه، حيث تمكَّن السارد من فضح وتعرية بؤر الفساد في رواية القرمطي، كما أنه كشف عن الانحراف الأخلاقي والهوس الجنسي عند الصليبيين حتى بين من يدَّعون الرَّهبنة في رواية عكا والملوك دون أن يقوم بتفصيل مثل هذه المشاهد كما فعل جمال الغيطاني.

ثالثاً: التناص:

برزت في روايتي (القرمطي) و(عكا والملوك) أشكال متعددة من التناص، التي استخدمها كتاب الرواية التاريخية السابقون، من أبرزها التناص مع القرآن الكريم(٢)، والتناص مع الشعر العربي، ومن الجدير بالذكر أن جمال الغيطاني لم يستخدم التناص الشعري مطلقاً في رواية (الزيني بركات) في حين استخدمه معظم كتاب الرواية التاريخية، وقد استعان أحمد رفيق عوض بأسلوب ولغة الشعر في التعبير عن طبيعة العصر والمواقف الإنسانية المختلفة على خلاف الغيطاني الذي لم يستخدم هذا النوع من التناص على الرغم من أن الروايتين (الزيني بركات والقرمطي) تركزان على الفساد والانحراف، وكان للشعر ظهور بارز في روايات عوض التاريخية، وقد جعلها أكثر حيوية، حيث جاءت النصوص الشعرية متناغمة مع الفضاء الروائي، فقد أحسن السارد في توظيف الأبيات الشعرية التي عكست حياة اللهو والعبث والمجون في رواية القرمطي(٣) التي تتعرض للعصر العباسي، كما وفق في توظيف الأشعار التي تعبر عن حياة الفُرقة والتناحر والاختلاف بين المسلمين في رواية عكا والملوك(٤) التي تتناول عصر الحروب الصليبية. ومن أبرز أشكال التناص الجديدة التي وظفها السارد في رواياته التاريخية ما يأتي:

١ – التناص مع الصورة الكاريكاتورية:

ومن ذلك تعرض السارد في رواية (عكا والملوك) إلى الصورة الهزلية الساخرة التي أشاعها المصريون عن أحكام وقرارات بهاء الدين قراقوش، فقد أخذوا يتندرون بها ويسخرون منها، حيث "رأى المصريون ما لم يروه من قبل، ولأنهم أصحاب نكتة، وأرواحهم مرحة، ويميلون إلى الصبر، فقد حولوا هذا الرومي إلى ضحكة طويلة، ساخرة وحادة ومؤلمة، وقد وصل صدى

(١) عكا والملوك، ص١٠٦

(٢) انظر، القرمطي، ص٢٠٢، ص٢٠٩، وعكا والملوك، ص٢٥، ص٢١٨، ص٢٢٠

(٣) انظر، القرمطي، ص١٢٠–١٢١، ص١٢٥، ص١٢٧، ص١٨٩

(٤) انظر، عكا والملوك، ص٢٧٠–٢٧١

هذه الضحكة إلى كل بلاد الإسلام، حتى مجلس الخليفة العباسي المستضيء، إذ تبرَّع أحد ندماء الخليفة بسرد نوادر قراقوش وحكاياته، فضحك الخليفة حتى بانت نواجذه".(١)

وتبرز الصورة الكاريكاتورية الساخرة المقترنة بالفجيعة أيضاً في رواية (القرمطي) متمثلة في حديث السارد عن شخصية الخليفة محمد بن المعتضد "أبو حرية، كما تسميه عامة بغداد"(٢) ووصفه لأفعاله وتصرفاته التي تثير الذهول والضحك والسخرية، ومنها خروجه من قصر الخلافة مخلوعاً بعد أقل من ساعة من تنصيبه خليفة؛ بسبب رفضه إعطاء الجند نفقاتهم التي يستحقونها قائلاً: "تطالبونني بدفع النفقة والأرزاق.. قلت لكم: إنني أقبل هذا الأمر شرط أن لا تسألونني عن شيء أبداً.. ما هذه الأرزاق؟ وما دخلي بها..؟ .. بهت الجميع، لم يتوقع أحد هذا الذي قيل، كان أمراً فوق الخيال".(٣)

٢ – التناص مع أدب الرحلات:

ظهر أدب الرحلات في رواية (القرمطي) عندما انتقل السارد إلى دار الهجرة معقل القرامطة فعمل على وصفها بدقة وحيادية متأثراً في ذلك بأسلوب الرحالة في الكتابة(٤)، ثم إنه عمل على وصف الكعبة المشرفة(٥) عندما ذهب للحج بصحبة الصولي ومن معه، لكنه وصفها هذه المرة بأسلوب الرحالة المسلم الذي لم يتخلَ عن عاطفته الدينية وانتمائه الإسلامي. وقد برز أسلوب أدب الرحلات بشكل أكثر وضوحاً في رواية (عكا والملوك) مع شخصية العالم والرحالة العربي والمسلم الشهير (ابن جبير) الذي سجل بصماته كرحالة في أكثر من موضع، فكان يعرض "مشاهد من أدب الرحلات تضع المتلقي في زاوية سردية يشاهد منها لقطات من فيلم وثائقي لأنماط عمرانية ومعيشية موغلة في القدم، ولكن السارد يبعث الحياة فيها، فإذا بها تتجلى أمام المتلقي مشبعة بالحياة والصوت والنكهة".(٦) وفي الرواية إشارات واضحة لأدب الرحلات منها ما ورد في بعض الحوارات التي دارت بين ابن جبير والغرناطي الذي سأل: " يا أبا الحسن، لماذا لم تذكر من البلاد التي زرتها في المشرق إلا المساجد والزوايا والرباطات والمدارس

---

(١) عكا والملوك، ص٤٥

(٢) القرمطي، ص٦٦

(٣) القرمطي، ص٩٨

(٤) انظر، القرمطي، ص١٦٥

(٥) انظر، القرمطي، ص١٩٧–٢٠٠

(٦) تداخل الأنواع الأدبية في رواية عكا والملوك للروائي أحمد رفيق عوض (بحث)، ص١١

ونحوها؟ ألم تشاهد شيئاً آخر؟"(١) وفي موضع آخر يسأل أحد ركاب المركب: "هل ستضع كتاباً عن رحلتك هذه يا أبا الحسن؟!".(٢) وتظهر تقنيات أدب الرحلات في أكثر من مشهد وصفي، منها وصف الرحالة للحمام العمومي في صقلية حيث يعمل على المقارنة بينه وبين غيره من حمامات في القاهرة ودمشق، مبيناً ضيقه وسخطه مما شاهد، فنجده يقول: "ثم توجهت إلى الحمام العمومي، وهو حمام يختلف عن حمامات القاهرة أو دمشق؛ فليس فيه غرف حارة وباردة وقاعات للراحة واللهو، وإنما غرف متلاصقة صغيرة تكفي لرجل واحد فقط، ودلو ماء خشبي كبير، ولا شيء غير ذلك، احتملت الصراخ والعرى المجاني"(٣)، ولهجة الضيق السخط التي تظهر في آخر المقطع، نابعة من أن الحمام العمومي في صقلية لا يراعي الخصوصية لزواره. كما أظهر السارد/ الرحالة إعجابه ورضاه عن أزياء النساء في صقلية، إذ إنه وجدها لا تختلف عن طبيعة أزياء نساء الأندلس، فكان يقول: "لاحظت أن نساء البلاد يلبسن ملابس محتشمة أقرب ما تكون لملابس نساء إشبيلية أو قرطبة؛ إكثار في الأناقة، وفي الزينة، واحتشام لافت".(٤) كذلك أبدع ابن جبير في تصوير قصر الملك غليوم في صقلية، فنجح في الجمع بين إظهار مدى تأثير الحضارة العربية الإسلامية في بناء القصر وبين حرص الملك على إبراز المعالم المسيحية من خلال صور المسيح عليه السلام والعذراء والبتول وغير ذلك من الصور والرسوم المنقوشة والمنحوتة.(٥) ولا شك في أن استعانة السارد بأسلوب الرحالة، يسهم توضيح الإطار العام الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، كما أنه يجعل الشخصية الروائية أكثر حيوية وتأثيراً في القارئ.

٣- التناص مع أدب الحرب:

رغم أن معظم الروايات التاريخية بها مواقف حربية تتعلق بذكر بعض المعارك الفاصلة في تاريخ الأمم، إلا أن رواية عكا والملوك تكاد تكون رواية حربية بالدرجة الأولى، فقد امتلأت بكل ما له علاقة بالحرب من وصف أسبابها ودواعيها، وآلاتها الحربية، ومشاعر أبطالها، وتضحياتهم، ووجهات النظر المختلفة فيها، ونتائجها في حالتي النصر والهزيمة.

---

(١) عكا والملوك، ص١٣

(٢) عكا والملوك، ص١٥

(٣) عكا والملوك، ص٢٩

(٤) عكا والملوك، ص٢٩

(٥) عكا والملوك، ص٣٤-٣٥

يتعرض السارد للحديث عن فكرة الحرب وأثرها في الإنسان كثيراً في الرواية، ومن ذلك قوله في إطار حديثه عن قراقوش: "في الحرب يقسو الإنسان على نفسه وعلى الآخرين، ينسى أشياء كثيرة جميلة ولطيفة.. في الحرب نبحث عن النصر لا عن العواطف.. في الحرب لا يجدر الضعف أبداً، ولا تجدر الثقة بأحد أبداً، الحرب تعلمنا الأسوأ فينا، وترغمنا على الأسوأ فينا، وإذا كانت الحرب استثنائية فإنها معيار حياتنا العادية أيضاً".(١)

وحول نتائج الحرب من نصر أو هزيمة يكثر الحديث في الرواية، فنجد ابن شداد يتحدث عن سبل النصر فيقول: "يبدو أن النصر مسألة معقدة لا تتحصل بالقوة فقط؛ النصر يحتاج القوة، ولكنه يحتاج النية بالدرجة ذاتها من الأهمية".(٢) كما لا ينسى القاضي الفاضل التعليق على سقوط عكا بوصفه للهزيمة بقوله: "ما أبشع الهزيمة! الهزيمة سوءة كريهة منفرة وقبيحة".(٣)

وتنتشر في ثنايا النص الكثير من المشاهد الحربية ذات التقنيات السينمائية المليئة بالحركة والإثارة، والتي تصف المعارك التي خاضها المسلمون ضد الصليبيين ومن ذلك: "أما برج الذبان في البحر أمام ميناء عكا، حيث حاصرته أربع شانيات إفرنجية، فقد عمد عساكر الإفرنج إلى صنع برج من الخشب والحديد والنحاس يكاد يصل إلى باشورة البرج الضارب في السماء، وكمن عساكر الإفرنج داخله، وأخذت الشانية تقترب والبرج على ظهرها، والآخرون يشاغلون مقاتلة البرج بالنشاب والزنبورك، وما إن اقترب البرج الخشبي حتى انقض عليه المقاتلة بالزراقات التي تقذف النار بإرعاد ودخان شديدين.."(٤)

أولى السارد للآلات الحربية ووسائلها عناية فائقة أكثر من غيرها، يبدو ذلك في ذكر الكثير من أدوات ومعدات القتال، ومن ذلك وصفه لمعدات الفرنجة بقوله: "كان يبدو للعيان – بشكل جلي– ما فعله الفرنجة من فنون حرب لم تشاهد من قبل، كهذا السلم الذي يتحرك على عجلات، ويصعد إلى أعلى، وهذا البرج المؤلف من حديد ونحاس وخشب وجلود، ويخفي تحته الرجال والمقاتلة، وهذا القضيب الضخم المركب على دبابة من حديد، ويدور على نفسه، فيحفر في السور كأنه يحفر قطعة من الجبن".(٥) ثم إنه السارد يعقد مقارنة بين وسائل ومعدات

---

(١) انظر، عكا والملوك، ص٦٣-٦٤

(٢) عكا والملوك، ص٨٦

(٣) عكا والملوك، ص٢٥٥

(٤) عكا والملوك، ص ٥٧

(٥) عكا والملوك، ص١٣٤

المسلمين القتالية ووسائل ومعدات الصليبيين، كما أنه يوازن بين الفارس الإفرنجي والفارس الإسلامي ويظهر من خلال ذلك تفوق الصليبيين ف "الفرنجة الملاعين عندهم فنون متقدمة في صناعة السلاح أكثر منا، فنحن نعتمد على الشجاعة، والصبر، والتضحية، وخفة الحركة، وفارسنا يغطي نفسه بالجلد، وقليل من الزرد، وخوذة تغطي رأسه وليس وجهه، أما محارب الفرنجة فيتقدم ثقيلاً بطيء الحركة، يحمل على جسده عدة أرطال من الحديد، ويحمل أسلحة طويلة تجعل بينه وبين فارسنا مسافة كبيرة".(١) ومن الملاحظ إسهاب السارد في وصف تفوق آلات الصليبيين الحربية على مثيلاتها لدى المسلمين، ويرى الباحث أن في ذلك تمهيداً يعمل على تهيئة القارئ لتقبل خبر سقوط مدينة عكا فيما بعد. كما أن الوصف التفصيلي للمشاهد والآلات الحربية يسهم في تحويل السرد التاريخي الجاف إلى متعة فنية خيالية تضع القارئ في صلب النص الروائي، وتجعله يعيش اللحظة التاريخية وكأنه يراها أمام عينية.

رابعاً: الشخصيات:

اهتم أحمد رفيق عوض بتطوير تعامل كتاب الرواية التاريخية مع الشخصيات الروائية، فهو يتعامل مع شخصيات رواياته التاريخية وفق مبادئ وتقنيات الرواية الجديدة، التي تختلف عن الرواية التاريخية التقليدية في تعاملها مع الشخصية، فإذا كانت الرواية التقليدية تعطينا شخصية متكاملة بدنياً ومعنوياً على لسان الراوي العارف، وفي ذلك تقدير وإعلاء وتعظيم لمنزلة هذه الشخصية، يهدف إلى إقناع القارئ بواقعيتها ووجودها الفعلي كما حدث في تصوير كل من جورجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد ونجيب محفوظ.. وغيرهم لشخصياتهم الروائية، فإن الرواية الجديدة تعطينا معلومات مجزأة ومقسطة عن الشخصية الروائية، فلا تقدم المعلومات حول الشخصية الروائية بشكل كامل، بل إنها تعمل على تمزيق وتدمير هذه الشخصية بتقديم المعلومات المتعلقة بها بشكل مجزأ بما يخدم تطور أحداث الرواية، وهذا ما فعله أحمد رفيق عوض في بناء شخصياته الروائية في روايتي القرمطي وعكا والملوك وهو في ذلك يُكمِّل طريق كتاب الرواية التاريخية الجديدة أمثال جمال الغيطاني، ورضوى عاشور. وإذا كانت الرواية التاريخية التقليدية تهتم بإبراز عنصر البطولة الفردية وأثرها في الآخرين من خلال التركيز على شخصية رئيسة واحدة وإبراز دورها الفعَّال في تطور الأحداث كما رأينا في بناء نجيب محفوظ لشخصية البطل (أحمس) في رواية كفاح طيبة، وإظهار علي أحمد باكثير دور (قطز) في رواية وإسلاماه، فإن الرواية الجديدة لا تحفل بالبطولة الفردية ولا تهتم بإبرازها، وقد رأينا ذلك

(١) عكا والملوك، ص٨٧

في روايتين تاريخيتين يمثلان هذا النموذج (الرواية الجديدة) هما الزيني بركات وثلاثية غرناطة، حيث لم تظهر البطولة الفردية في أي منهما، ومثل ذلك فعل أحمد رفيق عوض في روايتيه التاريخيتين، حيث لم نقع على شخصية بطل متفرد بالبطولة، فلا يعد المقتدر بطلاً في رواية القرمطي، كذلك لا يجسد أبو طاهر القرمطي دور البطولة في الرواية ذاتها، ونفس الشيء نجده في رواية عكا والملوك حيث لا تتمثل البطولة في شخصية محددة، لا شخصية صلاح الدين، ولا القاضي الفاضل، ولا بهاء الدين قراقوش، ولا المشطوب، إننا نجد البطولة موزعة بين الشخصيات المختلفة المكونة للعمل الروائي في كلا الروايتين.

إن من أهم تطورات بناء الشخصية الروائية عند أحمد رفيق عوض هو اعتماده على الامتزاج والتماهي بين البعد التاريخي والبعد الأدبي الخيالي، حيث تنازع بناءه الفني لشخصياته التاريخية موقفان "الأول: يوهم بواقعية الشخصيات والأحداث وتاريخيتها، والآخر: يتضمن توجهات حثيثة نحو تجاوز الواقع والتاريخ، والاحتفال بالتخيل والأدبية، ولكن الموقفان جاءا متمازجين لا منفصلين".[١] وأسلوب كاتبنا في ذلك يختلف عن أسلوب تعامل جورجي زيدان مع الشخصية التاريخية الذي كان يلتزم أو يدَّعي الالتزام بتاريخية الشخصية ولا تظهر الناحية الأدبية عنده إلا من خلال القصة الغرامية المبتدعة، وكذلك يختلف مع علي أحمد باكثير الذي التزم بالحقيقة التاريخية في تقديم شخصية كل من قطز وبيبرس ومن سبقهما من حكام المماليك في رواية (وإسلاماه) ولم يحتفل كثيراً بالناحية الأدبية إلا من خلال القصة الغرامية وما يتعلق بها من مشاعر الشخصية كحال زيدان، وقد قَدَّم كل منهما شخصياتهم الروائية بشكل كامل متأثرين بطريقة المراجع التاريخية التي كانوا يعتمدون عليها. بينما اعتمد أحمد رفيق عوض على عدد من التقنيات التي عملت على التماهي والاندماج علاوة على التمايز بين النصين التاريخي (المرجع) والروائي (المتخيل)؛ في سبيل تحويل الشخصيات التاريخية إلى شخصيات ورقية روائية ذات صيغة أدبية خيالية عن طريق الخروج من سيطرة المرجع التاريخي.

إن ذكر الشخصيات التاريخية الحقيقية مثل الخليفة المقتدر، وأمه شغب، والكهرمانة ثمل، ومؤنس الخادم قائد الجيش، ونازوك رئيس الشرطة، ومحمد القاهر، ومنصور الديلمي، وعلي بن مقلة، وأبو طاهر القرمطي.. وغيرهم في رواية (القرمطي)، بالإضافة إلى أن ذكر صلاح الدين، وقراقوش، والمشطوب، والقاضي الفاضل، وابن شداد، وابن جبير، وريتشارد.. وغيرهم في رواية (عكا والملوك) وما ارتبط بكل هذه الشخصيات من أحداث وأحياز حقيقية يقودنا ويحيلنا إلى

(١) مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٠٩

الوثيقة التاريخية التي تمثلها كتب التاريخ العربي والإسلامي مثل الكامل في التاريخ لابن الأثير، والبداية والنهاية لابن كثير. والمفارقة هنا أنه إذا اتفقت الروايتان مع المرجع التاريخي في الأحداث العامة والشخصيات المكونة لها، فإنهما تختلفان معه في بعض التفصيلات التي تُجلِّي الجانب الخيالي وتوضحه، وإذا كانت المراجع التاريخية تظهر نتائج الأحداث فقط دون الخوض في كيفية حدوثها، فإن الروايتين تكشفان كيفية حدوث هذه الأحداث من خلال التعمق في نفسيات الشخصيات التاريخية وتحليلها وبيان دوافعها، مما يؤكد الجانب التخييلي الإبداعي في كلا الروايتين.

إن من أهم مظاهر التجديد المرتبطة بطريقة بناء وتقديم الشخصيات الروائية عند كاتبنا، هو اعتماده على عدد من التقنيات الفنية الجديدة، التي نقلت وحولت الشخصية التاريخية من طبيعتها الوثائقية المجردة إلى طبيعة أدبية خيالية جديدة، محملة بالعديد من الرموز والإيحاءات الحضارية التي ترتبط بما يعانيه العالم العربي والإسلامي في وقتنا الحاضر، ومن أهم هذه التقنيات ما يأتي:

١ –تقنية السيرة الذاتية:

هي من أهم التقنيات السردية التي اعتمد عليها الكاتب في عرض وتقديم شخصياته الروائية، وهذه التقنية لم تستخدم بكثرة في الروايات التاريخية السابقة، فلم نجدها مثلاً عند جورجي زيدان أو محمد فريد أبو حديد أو نجيب محفوظ، فكل منهم كان يعتمد على الراوي العارف الذي يسرد الأحداث، دون أن يمنح الشخصيات الروائية فرصة للتعبير عن نفسها، وقد أحسن الكاتب في توظيف هذه التقنية؛ للتعبير عن طبيعة شخصياته الروائية، والتعريف بظروف نشأتها والعوامل المؤثرة فيها. ومن ذلك ما ورد في رواية القرمطي على لسان الخليفة المقتدر: "عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري، صرت خليفة بعد موت أخي المكتفي، كان وزيره يومذاك العباس بن الحسن، رغب هذا الوزير الذي لا قلب له أن يستبد بي، قال هذا صبي ألعب به كما أشاء، يومها قام خصوم هذا الوزير بقتله، ومن ثم خلعي عن الخلافة، لم أكن أفهم ما يجري كثيراً.. وعدت إلى كرسي الخلافة بعد ليلة واحدة من خلعي، من يتصور هذا؟! هأنذا أخلع للمرة الثانية، ومؤنس الجاحد هو الذي يحاصرني ويريد خلعي، نسي سيده، نسي والدي المعتضد، نسي كل شيء".[١]

---

(١) القرمطي، ص٣٧

وقد وردت هذه التقنية بكثرة في رواية عكا والملوك، إذ شكَّلت معظم فصولها سِيَراً ذاتية للشخصيات المختلفة، ومن ذلك حديث عمر الزين عن نفسه: "أما أنا، عمر الزين، من قرية بيت فوريك شرقي نابلس العامرة، المحتلة من الإفرنجي منذ ما يزيد على ثمانين عاماً، فقد ولدت لأبوين أجلاهما الإفرنجي من قريتهما كفر مالك القريبة من قلعة الإفرنجي ريمون السنجيلي.."(١)، ومن ذلك أيضاً تذكر القاضي الفاضل لحياته السابقة بقوله: "عندما أتأمل في حياتي السابقة، فأشاهد نفسي طالباً فقيراً وحيداً في مدينة عامرة وضخمة مثل القاهرة، فيها العرب والأرمن والسودان، والأتراك يتقاتلون على كل شيء، وليس لي من الأمر شيء، ثم أحكم المدينة التي كنت لا أجد فيها طعاماً في بعض الأحيان، فإنني أعيد الفضل لصاحبه، الله سبحانه وتعالى، الذي أراد لهذا القصير، الدميم، الأحدب، أن يحكم مدينة كهذه.."(٢) كذلك تظهر تقنية السيرة الذاتية في حديث الأميرة جوانا عن حياتها السابقة والحالية(٣)، وحديث ابن شداد عن ماضيه وعمله مع صلاح الدين.(٤)

إن في أسلوب السيرة الذاتية حين تتحدث الشخصية عن نفسها بشكل مباشر ما يوهم بواقعية وتاريخية ما يقال، ومن ثمة يكون الخطاب أكثر قرباً ومصداقية وتأثيراً في القارئ، ثم إنه يفسح المجال للشخصية التاريخية أن تقدم نفسها بشكل جديد ربما يختلف عما كانت عليه في كتب التاريخ، بالإضافة إلى أنه يمنح السرد الكثير من الحيوية والدرامية.

٢ –تقنية الوصيَّة:

من التقنيات السردية الجديدة التي استعان بها السارد؛ للكشف عن نوازع الشخصيات ودوافعها واتجاهاتها، ولم تظهر هذه التقنية بشكل واضح في الروايات التاريخية السابقة، وظهرت بشكل جلي في رواية القرمطي، ولذلك يمكن القول بأن اعتماد السارد عليها يمثل شكلاً من أشكال التجديد والتحولات الفنية في الرواية التاريخية. لقد برزت تقنية الوصية في رواية القرمطي في أثناء التعريف بشخصية أبي طاهر القرمطي، وبمنهجه وعقيدته الفاسدة، حيث تم ذكر ما يقارب سبع وصايا أخذها أبو طاهر عن أبيه –أبي سعيد الجنابي.(٥) وقد ظهرت تقنية الوصية

---

(١) عكا والملوك، ص١٦٦

(٢) عكا والملوك، ص٢٧٢

(٣) انظر، عكا والملوك، ص١٠١

(٤) انظر، عكا والملوك، ص٧٥–٧٦

(٥) انظر، القرمطي، ص١٤٣–١٤٥

بشكل أقل في رواية عكا والملوك منها وصية أبو عُمَر الزين لولده عُمَر عندما علم بذهابه للعمل مع الصليبيين في مدينة نابلس، حيث أوصاه قائلاً: "كن رجلاً دائماً. حافظ على دينك دائماً"[١] ولقد كان لهذه الوصية أثر كبير على شخصية الابن، حيث إنها شكلت دافعاً حقيقياً للثبات والحفاظ على الدين.

٣-تقنية الشهادة:

هي إحدى تقنيات تقديم الشخصية في الرواية الجديدة، يعتمد فيها السارد على ذكر أقوال ومواقف بعض الشخصيات المشاركة في الأحداث، أو المراقبة لها التي تقوم بمهمة الراوي[٢]، هذه التقنية لم يستخدمها كتاب الرواية التاريخية التقليدية أو الواقعية أمثال زيدان وأبي حديد وعلي أحمد باكثير، لأن أولئك الكتاب كانوا يعتمدون على الصوت السردي الواحد، الذي لا يدع الفرصة لأي صوت آخر في التعبير عن نفسه، بينما الرواية الجديدة كانت تهتم بتعدد الرؤى والأصوات التي أنتجت مثل هذه التقنية، والتي لا شك في أن لها علاقة وطيدة بتقنية تقسيط المعلومات المتعلقة بالشخصية الروائية وتقديمها عبر عدة مراحل حسب مساهمتها في تطور أحداث الرواية.

ففي رواية القرمطي يعتمد السارد بشكل كبير على هذه التقنية في تقديم شخصية الخليفة المقتدر، ونلمس ذلك في أكثر من موقف منها:

- يقول الجهشياري في وصف الخليفة المقتدر: "هذا الخليفة رجل من جبلة أخرى، ففي لحظة يكون أحكم الحكماء، وفي أخرى تراه مجرد شاب غر لا يهمه سوى بطنه وفرجه.. أشعر بالشفقة على هذا الخليفة الذي لا يملك من دنياه سوى معدة قوية وفرج ناشط، حكيم في غير أوانه، حكيم ينقصه الحزم، وطالب لذة لا يطاوعه الزمان".[٣]
- يعلِّق ابن العلاف على حصار الخليفة بقوله: "هذا هو القصر.. أصارحكم القول، بقدر خوفي على الخليفة المقتدر، فهو شاب عاقل وسمح، فإن ما يحدث الآن لا يهمني..".[٤]

---

(١) عكا والملوك، ص١٦٩

(٢) انظر، مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١١١

(٣) القرمطي، ص٢٦

(٤) القرمطي، ص٢٢

- يتحدث الخليفة عن نفسه في أثناء حواره مع الجهشياري فيقول: "أنا خليفة كل المسلمين.. ولكني لا استطيع أن أخيف الكهرمانة ثمل.. امرأتان تحكمان القصر، ورجل تركي أحمق يحكم بغداد".(١)
- يقول مؤنس في وصف المقتدر: "الخليفة لا أهلية له للحكم سوى انحداره من سلالة النبي عليه الصلاة والسلام".(٢)
- يعقِّب الراوي على عفو المقتدر عن مؤنس وتوزيعه الجديد للمناصب بقوله: "لكن الحاضرين عرفوا أن الخليفة المقتدر يلعب كعادته تلك اللعبة التي تحفظ التوازن والتعادل بين الأشخاص المحيطين به".(٣)

يلاحظ الباحث أن الأقوال السابقة تحمل الكثير من المفارقات المتعلقة بشخصية المقتدر من وجهة نظر الشخصيات الأخرى، ومن وجهة نظره الشخصية، فهي وإن كانت تؤكد على ضعف الخليفة، وانشغاله بشهواته وملذاته، وعدم تمكنه من الحكم بسبب سيطرة النساء والخدم، فإنها تظهر حكمته، وسداد رأيه، ومعرفته بأمور السياسة وأساليبها الملتوية. ومن هنا يظهر البعد الدرامي الإنساني لهذه الشخصية الحيوية، هذا البعد الذي لا تظهره كتب التاريخ، بل تظهره الرواية بأساليبها الفنية الجديدة.

وقد برزت هذه التقنية بشكل كبير في أثناء تناول السارد لشخصية صلاح الدين في رواية (عكا والملوك)، وأهم ما يلاحظ من تطورات في بناء الكاتب لهذه الشخصية هو حرصه على الموضوعية والحيادية، خاصة أن الشخصية التي يتم التعرض لها هي شخصية ذات وزن ومكانة عظيمة في التاريخ العربي الإسلامي، ورغم ذلك لم يسعَ السارد إلى إصدار حُكماً مباشراً أو جاهزاً لهذا الشخصية، بل إنه عرض آراء ومواقف الشخصيات المتباينة في شخصية صلاح الدين دون أن يظهر تحيزاً لأي منها، تاركاً في النهاية القرار للحكم على هذه الشخصية بيد القارئ، وهذا الأمر لم نجده في رواية جورجي زيدان التي جعلت من صلاح الدين الأيوبي عنواناً لها، فعلى الرغم من ادعاء جورجي زيدان الصدق التاريخي إلا أنه عمل على تشويه شخصية صلاح الدين -كما بيَّنا سابقاً- فارضاً رؤيته الخاصة حول هذه الشخصية، وهذا ما لم يفعله أحمد رفيق عوض مع العلم أنه لم يدَّعِ الصدق التاريخي، ولم يسعَ إليه، فلم يكن التاريخ

---

(١) القرمطي، ص٣٠
(٢) القرمطي، ص٧٦
(٣) القرمطي، ص١٠٥

هدفه كما كان عند زيدان. ولذلك ترد في الرواية الكثير من المواقف المتباينة التي تعبر عن رؤية أصحابها، ومن أمثلتها:

- ينقل ابن جبير بعض ما يقال عن صلاح الدين، ومن ذلك: "قيل إنه يصانع الفرنجة وخاصة نساءهم البيضاوات، وقيل إنه سُني متعصب، وقيل إنه يميل إلى التصوف، وقيل إنه يحب الدنيا، ولكن خواصه جعلت منه ناسكاً وزاهداً أمام العامة، وقيل إنه اغتصب ملك ولي نعمته نور الدين، وإنه تزوج أرملته حتى يرثه بالتمام والكمال.. الخ".(١)
- يرى ابن شداد أن صلاح الدين: "لم يكن كغيره ممن حولنا من الأمراء، أو ممن عرفناهم، أو سمعنا عنهم، حتى أنه لم يكن مثل الخليفة العباسي نفسه.. فإنه لم يهن في محاربة الفرنجة أو طلبهم، ولم يتفق معهم على شر للأمة أو فساد أمرها، ولم يصانعهم، ولم يتفق معهم على سر يخجل أن تطلع عليه الأمة، وانتهز كل فرصة كان فيها خذلان لهم".(٢)
- يكشف المشطوب: "أن غموض صلاح الدين أكثر من وضوحه، وأن صمته أكثر من كلامه، وأن ذكره الله أكثر من ذكره الناس، وأن جهاده أكثر من قعوده، وأن أكثر خلصائه من العلماء، وأن أكثر وقته يقضيه في قراءة كتب الجهاد، أو في ارتياد الأراضي والمواقع الملائمة للعساكر، وأنه لا يملك من الدنيا أكثر من حصانه وسلاحه على سعة ملكه وثراء مربعه".(٣)
- يُكثر أتباع راشد الدين سنان من الحديث عن صلاح الدين ومن أقوالهم: "صلاح الدين جاء إلى بلاد الشام ليهدم البيت الزنكي ويرثه، ولم يأت لمواجهة الفرنجة، فهو يعقد معهم المعاهدة تلو المعاهدة، ولهذا فإن ورثة نور الدين يدافعون عن ملك أبيهم، وإن على المسلمين كافة أن يقفوا معهم في وجه هذا الطامع".(٤)
- وصَفَ أحد أمراء الصليبيين صلاح الدين بقوله: "كان صادقاً في كل اتفاقاته معنا، وكان يمكن له أن ينتقم مما فعل أولئك المسيحيون الأوائل الذين دخلوا القدس قبل أكثر من ثمانين عاماً.. الرجل لم يفعل بنا شيئاً، بل على العكس من ذلك، اعترف لكم أيها

(١) عكا والملوك، ص٩

(٢) عكا والملوك، ص٧٩

(٣) عكا والملوك، ص١٤٨

(٤) عكا والملوك، ص٢١٤

السادة، أن ما فعله عندما دخل القدس لا يمكن تصديقه، ولا يمكن فهمه بسهولة. إنه أكثر من الكرم وأكثر من الرجولة. يجب أن اعترف لكم بذلك. أنا من رأى ذلك، وأنا من فاوض الرجل، وأنا من رأى كيف يدفع من ماله ليفدي فقراء المسيحيين".(١)

يتضح مما سبق أن أحمد رفيق عوض قد عَمِل على نزع صفة المثالية والهالة القدسية عن شخصية صلاح الدين، مما يؤكد حالة التماهي والتمازج مع التاريخ، بالإضافة إلى الإيهام بواقعية الشخصية التاريخية، وتنحية الجانب الأسطوري وإبعاده عنها، من خلال اعتماده على عملية تقسيط واضحة في بيان صفات الشخصية، فشخصية صلاح الدين شخصية إنسانية طبيعية لها الكثير من المؤيدين، ولها كذلك الكثير من الأعداء والمعارضين، ولم يكن مصادفة تصوير صلاح الدين في موقف الهزيمة، فتصوير حالة الهزيمة يستوجب تصويراً واقعياً صادقاً للظروف والأحوال التي أدت إلى هذه الهزيمة، ومن أهم هذه الدواعي الفرقة والتناحر وعدم اجتماع كلمة الأمة؛ لذلك كان يجب إبراز الرؤى المتعددة من هذه الشخصية.

رغم حرص السارد على الحيادية، إلا أنه اهتم بإبراز الوجه الحقيقي لشخصية صلاح الدين، وتعامل بحذر مع الروايات التاريخية المتعلقة بهذه الشخصية الكبيرة، حيث إنه في أثناء عرضه للآراء السيئة أو المخالفة والمعارضة لصلاح الدين يستخدم الفعل (قيل) الذي يوحي بعدم التسليم بهذا الكلام فقد يكون مدسوساً أو مبتدعاً، ثم إنه أكد على عدل وسماحة صلاح الدين بالاستعانة بأقوال بعض الأمراء الصليبيين الذين شهدوا له بالخلق الكريم، والالتزام بالمواثيق، وحسن المعاملة، والبعد الإنساني حتى في التعامل مع الأعداء، ولا شك في أن شهادة الأعداء أفضل وأكثر إقناعاً من شهادة غيرهم من المقربين لأي شخصية، ومن هنا يظهر إبداع السارد في توظيف معظم التقنيات الفنية الحديثة لتأكيد رؤيته الفنية دون أن يشعر القارئ بأنه يفرض عليه رأياً أو يُملي عليه فكرة.

ومن أهم أشكال الشخصيات الروائية التي جرى عليها عدد من التحولات ما يأتي:

- **شخصية العلماء والمثقفين:**

برزت شخصيات العلماء والمثقفين في روايتي الكاتب، إلا أنها في رواية (القرمطي) كانت مختلفة عن الصورة العامة التي رسمها معظم كُتاب الرواية التاريخية السابقين لهذا النمط من الشخصيات، فشخصية العز بن عبد السلام مثلاً في رواية (وإسلاماه) لعلي أحمد باكثير

(١) عكا والملوك، ص٢٤٤

كانت شخصية بارزة ومؤثرة في تطور الأحداث وتشجيع الناس على الثورة على الحكام الظالمين والخونة المتآمرين، بالإضافة إلى دعوته الصريحة لمقاومة الصليبيين ومواجهة التتار، أما شخصيات العلماء والمثقفين في رواية (القرمطي) فإنها تظهر حالة من التباين والاختلاف والفرقة وعدم الاهتمام بالقضايا الهامة، والانشغال بأمور فكرية، ومناقشات جدلية لا فائدة منها، فشخصيات العلماء والمثقفين في هذه الرواية –خاصة علماء الخليفة المقتدر– شخصيات سلبية وضعيفة لا أثر لها في تقدم الأحداث أو تغييرها، في مقابل شخصيات علماء القرمطي الذين كانوا يعملون على نشر الدعوة القرمطية وإقناع الناس بها، ومن الجدير بالذكر أن رواية (الثائر الأحمر) التي ناقشت ذات الموضوع، وصورت الصراع بين الدولة العباسية والمذهب القرمطي قد فعَّلت دور العلماء في التصدي لفكر القرامطة، والفرق هنا أن علي أحمد باكثير كان يريد إظهار قوة وعدالة الفكر الإسلامي في مواجهة التيارات المعادية له، أما أحمد رفيق عوض فكان يهدف إلى الكشف عن مظاهر الضعف والهزيمة ومسبباتها حاله في ذلك كحال جمال الغيطاني في (الزيني بركات)، حيث تتمثل أهمية توظيف السارد لهذه الشخصيات بصورتها السلبية في التعبير عن حالة التشظي والالتباس والترف الفكري التي كانت سائدة في المجتمع العباسي.. انظر إلى الحوار الآتي:

"تنحنح الصولي وقال: أقول يا مولاي إن العقل لا يكفي للمعرفة وأقول يا مولاي: إن على العبد أن يلزم حدوده في التأدب مع الله.

قال ابن دريد: أحسنت يا صولي.

أكمل الصولي وكأنه لا يسمع: الفلاسفة الإغريق حاولوا التقريب بين الله والإنسان، وهذا لا يفيد ولا ينفع في حالتنا، الفلسفة غير الدين.

قال الجهشياري: علم الكلام هذا، رفضه الفقهاء، لأنه لا يصدر عن القرآن والسنة، ورفضه الفلاسفة، لأنه لا يعتمد النظر الفلسفي.

قال ابن العلاف: فلماذا تتكلمون في شيء رفضه العقلاء".[١]

---

(١) انظر، القرمطي، ص١١٦– ١١٧

ويستمر الحوار بهذه الطريقة ويمتد إلى عدة صفحات، بحيث يظهر فيه مدى ابتعاد العلماء وأهل الفكر والثقافة عن الواقع والظروف السياسية والاجتماعية الخطيرة المحيطة بهم في ذلك الوقت، وانشغالهم عن كل ذلك بقضايا ثانوية وسطحية لا عائد منها.

ومن مظاهر التجديد المرتبطة بشخصيات العلماء في رواية (عكا والملوك) تصوير شخصية العلماء العرب المغتربين الذين يعيشون في بلاد الغرب، وخير من يمثل هذه الشخصية العالم المسلم (الشريف الإدريسي) الذي يعيش في كنف الملك غليوم بن راجار ملك صقلية، حيث يظهر من خلال الحوار الذي دار بين العالمين ابن جبير والإدريسي سخط الأخير على حكام وملوك العرب والمسلمين الذين لا يقدرون العلماء، إذ إنه يعلل تسمية كتابه حول الأرض بـ (الكتاب الراجاري) الذي أهداه إلى ملك نصراني بقوله: "هو الملك الذي رعاني وأعطاني ومنحني الوقت والدعم، وهو ما لم أجده عند ملوك ملتي وديني. لست نادماً. لست نادماً، لقد أعطيت ما عندي كله لملك يستحق".[(١)] لا شك أن جلب هذا النموذج من العلماء المغتربين الذيم لم يحصلوا على حقهم من الاحترام والتقدير في بلادهم يعزز مشاعر الهزيمة، ويقوي احتمالات حدوثها، فلا يتحقق نصرٌ بدون العلم، ولا جدال في أن توظيف السارد لمثل هذه الشخصية المغتربة تعريض بالواقع الذي يعيشه الكثير من علماء العالم العربي والإسلامي اليوم، الذين يعيشون في بلاد الغرب ويسهمون في تطورها وتقدمها، وفيه أيضاً إشارة واضحة إلى تقصير الأنظمة العربية في العلم والعلماء، وتشكيلها عوامل طاردة للعلماء من البلاد العربية، في حين يشكل الغرب عوامل الجذب والاستقطاب لهذه العقول المبدعة.

- **شخصية المرأة:**

يشكل تعامل الكاتب مع شخصية المرأة أحد أهم ملامح التحول في الرواية التاريخية لإبرازه للوجه السلبي منها، فهو لم يمنحها التقدير الذي منحه إياها كتاب الرواية التاريخية، فإذا كانت المرأة عند نجيب محفوظ مثالاً للحكمة والشرف والجمال بالإضافة إلى الوطنية في (كفاح طيبة)، وإذا كانت عند باكثير رمزاً للرومانسية حيناً وللجهاد والتضحية حيناً آخر في (وإسلاماه)، وإذا وظَّفها نجيب الكيلاني كداعية في (عمر يظهر في القدس)، وإذا اتسمت بالثقافة والوعي وقوة الإرادة عند رضوى عاشور في (ثلاثية غرناطة)، فإنها لم تظهر بصورة إيجابية عند أحمد رفيق عوض، بل ظهرت في صورة سلبية سيئة ونفعية مُنفِّرة.

---

(١) عكا والملوك، ص٣٢

فالمرأة في رواية (القرمطي) فاسدة، لا يهمها سوى تحقيق رغباتها، وهي في نفس الوقت متسلطة ومتحكمة، وتتمثل صورة المرأة في الرواية في شخصية كل من الجارية (ثمل)، وأم الخليفة المقتدر (شغب)، وكلاهما لا تتورعان عن فعل أي شيء للحفاظ على مصالحهما، فهما من اتفقتا مع نازوك -رئيس الشرطة- على إعادة المقتدر إلى الخلافة[١]، ثم تآمرتا على قتله من خلال استدراجه إلى غرفة (ثمل) التي لم تمانع في منحه جسدها؛ ليُقتل في حضنها.[٢]

وتظهر سيطرة النساء على القصر في عدة أقوال، منها قول الراوي: "ثمل امرأة ليست كالنساء، ثمل ليست كهرمانة، بل حاكمة بغداد"[٣]، وقوله: "شغب امرأة أخرى تحكم بغداد، بغداد تحكمها النساء"[٤]، ومن ذلك حديث رواد حانة بهرام: "ثمل.. مدبرة القصر، ومدبرة الخلافة.. ثمل تستطيع أن تصدر مراسيم مثلها في ذلك مثل الوزير علي بن عيسى.. ثمل الكهرمانة تجلس في دار العدل تقضي وتحكم!! هل سمعتم بهذا من قبل!!؟"[٥]، ويضاف إلى ذلك: "الخليفة المقتدر.. لولا أمه لكان خليفة مقتدراً بحق، ولكن أمه تحيطه برعاية أشبه برعاية الإنسان لحيواناته".[٦] ولا شك أن في كل هذه الأوصاف والتعليقات المتعلقة بشخصيتي (ثمل) و (شغب) دليل واضح على ضعف وعجز الخليفة، وفساد أمره، وسلب إرادته، وعدم قدرته على تحمل مهام الحكم ومسؤولياته؛ لانشغاله وتعلقه بالشهوات والملذات، فقد وفق السارد في توظيف العنصر النسائي، خاصة وأنه استوحى شخصيات نسائية حقيقية ذكرتها كتب التاريخ العربي والإسلامي، فالكاتب لم يخترع هذه الشخصيات من محض الخيال، بل إنه جلبها من أكثر فترات العصر العباسي ضعفاً وانحطاطاً، والتي لا تختلف كثيراً عما يجري في وقتنا الحالي؛ ليؤكد رؤيته الفنية التي ترسم صورة منفرة للحاكم تثير القارئ نحو التفكير في واقعه أكثر مما تحيله إلى التاريخ.

إذا عملت المرأة على تعرية وكشف ضعف الخليفة المقتدر في رواية القرمطي، فإنها في رواية عكا والملوك تفضح الانحراف الديني والأخلاقي عند الصليبيين، وتكشف زيف دعوتهم، ومن أهم الأشكال الجديدة التي وظفها السارد للمرأة في عكا والملوك شخصية الأميرة الفاسدة

---

(١) انظر، القرمطي، ص١٠٣

(٢) انظر، القرمطي، ص١٠٧

(٣) القرمطي، ص٢٦

(٤) القرمطي، ص٢٨

(٥) انظر، القرمطي، ص٤٧-٤٨

(٦) القرمطي، ص٨٢

(جوانا) التي لا هم لها سوى إشباع رغباتها الجنسية[1]، بالإضافة إلى شخصية زوجة الفيسكونت (فاليريا) الساقطة في أوحال الرذيلة[2]، وشخصيات الراهبات المنحرفات (فيرونيكا، وفرانشيسكا) اللواتي يتخذن من الدين ستاراً وشكلاً فقط، لكنهن في الحقيقة غير ذلك، إذ يمارسن كل ما يحلو لهن من محرمات في الخفاء.[3] والجديد هنا أن السارد لم يكشف عن طبيعة هذه الشخصيات بأسلوب السارد العارف العليم الذي كان سائداً في الرواية التاريخية التقليدية، إنما كشف عنها عن طريق توظيف تقنية السيرة الذاتية في حالة الأميرة جوانا، وعن طريق الراوي المشارك (عمر الزين) الذي كان يستخدم ضمير المتكلم، والذي ينقل لنا تجربته الشخصية مع النساء الصليبيات، حيث كشف السارد عن عوالم الدين المسيحي وخاصة ما كان يدور في سلك الرهبنة في ذلك الوقت بكل تجرد وحيادية، وهذا مما يحسب للكاتب، فاعتماد شخصية كانت في قلب الأحداث، أفضل بكثير من الاتكاء على السارد العليم؛ لأن الشخصية في هذه الحالة تكون أكثر إقناعاً وتأثيراً، إذ لا يكون هناك حاجز بين الشخصية الروائية والقارئ، مما يشعر الأخير بصدق ما يقرأ، ويجعله أكثر تفاعلاً مع أحداث الرواية.

- الشخصيات الصليبية:

لعل من أهم ملامح التجديد في رواية (عكا والملوك) هو ذكر السارد للكثير من الشخصيات الغربية الصليبية، حيث لم تتعرض الروايات التاريخية السابقة لمثل هذه الشخصيات، وإن تعرضت لها، فإنها تذكرها في عُجالة دون بيان آراء هذه الشخصيات في المسلمين، أو إظهار مواقفهم المختلفة تجاههم، وقد تمتع أحمد رفيق عوض بالموضوعية والحيادية فمنح الشخصيات الصليبية الحرية الكاملة في التعبير عن آرائها المختلفة تجاه المسلمين من خلال حواراتها المختلفة، ولم يصادر حق أي منها في ذلك، ومن أهم الشخصيات الصليبية الواردة في الرواية شخصية الملك غليوم ملك صقلية، والملك ريتشارد ملك إنجلترا، والملك فيليب أغسطس ملك فرنسا، والمركيز كونراد دي مونتفرات (الكندهري).. وغيرهم من قادة الصليبيين البارزين، وقد جمع بين كل هذه الشخصيات الصليبية الحقد والعداء للإسلام والمسلمين، حيث اتخذوا من استرداد قبر المسيح، والحفاظ على الأماكن المقدسة، وتخليص المسيحيين من حكم العرب والمسلمين الذين كانوا يسمونوهم بـ (البرابرة، والمحمديين، والملاحدة

---

(١) انظر، عكا والملوك، ص١٠١–١٠٧

(٢) انظر، عكا والملوك، ص١٧٢

(٣) انظر، عكا والملوك، ص١٨٠–١٨٥

الكفرة) شعاراً عاماً وهدفاً نبيلاً يسعون لتحقيقه، لكن سرعان ما ينكشف الهدف الاستعماري الحقيقي من جراء هذه الحروب، والذي يتمثل في رغبة الصليبيين في زيادة السيطرة والنفوذ السياسي، بالإضافة إلى توسيع نطاق التجارة الصليبية لخدمة أغراضهم الاقتصادية، ومما يؤكد ذلك اختلاف الصليبيين فيما بينهم على قيادة هذه الحرب، علاوة على اختلافهم على تقسيم عكا قبل دخولها.(١)

ومن أبرز مظاهر التجديد التي تميز بها الكاتب هو تعرضه لشخصيات رجال الدين المسيحي التي وردت بكثرة في (عكا والملوك) مثل: الأب كلود، والأب ميشيل، والأخت فرانشيسكا، والأخت فيرونيكا، وممثل البابا كليستينوس الثالث، حيث أكد على الدور الخطير الذي لعبته هذه الشخصيات في الترويج للحروب الصليبية والدعوة إلى القضاء على العرب والمسلمين، وإنقاذ قبر المسيح كما كانوا يدَّعون، ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من الشخصيات (الرهبان والقساوسة) لم يتعرض لها كتاب الرواية التاريخية العرب بكثرة، وقد وردت هذه الشخصيات في روايات جورجي زيدان التاريخية، والذي كان يضفي عليهم هالة من السماحة والقداسة والمثالية من منطلق عقائدي مسيحي، كما أنه جعل للرهبان والقساوسة مكانة عالية وتأثير كبير في توجيه الناس ونصحهم وإرشادهم، علاوة على ما يمنحوه لغيرهم من مشاعر الأمن والأمان والطمأنينة.(٢) وقد اختلفت نظرة أحمد رفيق عوض للرهبان المسيحين عن نظرة جورجي زيدان فنياً وموضوعياً، فهو من الناحية الفنية لم يعرض شخصياتهم من خلال أسلوب السرد التقليدي الذي يعتمد على الراوي العارف العليم كما فعل زيدان، بل اتكأ على تقنية الشهادة التي يدلي بها (عُمر الزين) الذي عايش الفرنجة، وتعامل مع الرهبان والراهبات عن قرب، وتعمَّق في حياتهم وكشف أسرارهم، مما جعل شخصياتهم نابضة بالحياة والحركة ومليئة بالتفاصيل الخاصة، ولا شك في أن الاعتماد على تقنية الشهادة يكون أكثر إقناعاً وتأثيراً في المتلقي من أسلوب السرد التقريري. وهو من ناحية الموضوع لم يضفِ عليهم صفة القداسة والمثالية كما فعل زيدان، إنما كشف حقيقتهم، وفضح الانحراف والفساد المستشري في المؤسسة الدينية عند الصليبيين على كل المستويات (سياسياً، وإعلامياً، وأخلاقياً)، فالراهبات –كما ذكرنا سابقاً– يمارسن الدعارة بطريقة سرية وعلنية وفي ذلك تقول فرانشيسكا مخاطبة عُمر الزين: "هل تعتقد أن الأب ميشيل ينام حقاً عندما أدخل حجرته؟.. ويصف عُمر بعد ذلك حالته قائلاً: "صعقتني المفاجأة، لم تحملني ركبتاي، أحسست بالعري والخجل وقلة الحيلة، إذن؛ كل ما جرى

---

(١) انظر، عكا والملوك، ص٢٣٨–٢٤٢

(٢) انظر، جرجي زيدان في الميزان، ص٣٠٩–٣١٠

قد تم بتدبير محكم، حتى الأخت فيرونيكا كانت على علم به".[١] كما أن الرهبان ينشرون الأكاذيب حول قدراتهم الخارقة على شفاء المرضى بالصلاة أو باللمس.[٢] والأخطر من ذلك كله هو التعصب الأعمى الذي يتفق عليه جميع الرهبان خاصة في موقفهم من العرب والمسلمين، ومن أمثلته فَزَع عُمر الزين من شدة تعصب الأب كلود وحقده على المسلمين إذ يقول: "استغرب أن الأب كلود لا يشاركني إيماني، وإنه لا يستطيع أن ينظر إلى دين الناس الذي يحاربهم، وأنه –إذا كان يؤمن بالله الخالق المبدع– فلماذا ينكر هذا الإيمان على غيره من الناس؟!.. لقد وصلت إلى أن التعصب لما نحن فيه، ولما نحن عليه، هو ما يجعلنا نحن.. وقد أقنعني الأب كلود بتصرفه، لا بكلامه أننا بحاجة إلى تعصب ما حتى نميز أنفسنا من الآخرين، ولا حاجة بنا إلى البحث عن براهين لتأكيد أو تبرير هذا التعصب".[٣] ويضيف عمر الزين: "التعصب لا يحتاج إلى براهين، بل يحتاج إلى كثير من الأنانية والغضب، وهذا ما وجدته لدى كلود بطريقة كرهته فيها إلى أبعد حدود، فقد تعرض إلى سيدنا محمد بكلام لا يليق واتهمه بكل شائنة، وكان –أثناء الحديث عليه– يدعوه (ماهوند)، واتهم أصحابه بالشذوذ والدموية.. وقال إن القرآن الكريم مأخوذ عن التوراة في كلامه عن الحقوق، ومأخوذ عن الإنجيل في كلامه عن التسامح والحب، ولكنه تقاصر عن الكتابين المقدسين".[٤] ويرى الباحث أن السارد كان صادقاً وموضوعياً في تقديمه لمثل هذه الشخصيات خاصة في فترة الحروب الصليبية، فهو لم يخالف التاريخ، ولم يكن متعسفاً أو هجومياً عندما حمَّل شخصيات الرهبان كل هذا الكم من الحقد والكراهية والعنصرية الموجهة ضد العرب والمسلمين في ذلك الوقت، ولا ننسى أن هؤلاء الرهبان هم الذين دعوا من البداية إلى تأجيج هذه الحروب التي كانوا يصفونها بالمقدسة.

لعل أهم ملامح التطور في بناء الشخصيات الروائية عند أحمد رفيق عوض هو اعتمادها بشكل كبير على البعد الترميزي الذي يرتبط بعمليات الترهين والتخطيب الزمني، حيث "إن التركيب الدرامي لشخصيات الرواية، وبنائها العام، لا ينفي البعد الترميزي الذي تشكله كل شخصية على حدة"[٥] ففي رواية القرمطي نجد الكثير من الرموز الشخصية التي تعمل على ترهينها زمنياً مثل: الخليفة المقتدر الذي يمثل الحاكم الضعيف المستسلم لشهواته وملذاته الذي

---

(١) عكا والملوك، ص١٨٥

(٢) انظر، عكا والملوك، ص١٨٢

(٣) عكا والملوك، ص١٧٨

(٤) عكا والملوك، ص١٧٨

(٥) مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٢٤

يقود إلى الهزيمة إذ تقدِّم هذه الشخصية "صورة بغيضة ومنفرة للحاكم العربي"(١)، ومؤنس الخادم ونازوك اللذان يمثلان القيادة العسكرية الفاسدة والقمعية التي تسعى لتحقيق مصالحها الخاصة، ويعد أبو طاهر القرمطي وأتباعه رمزاً للمذاهب الفاسدة المنحرفة في كل زمان ومكان، بالإضافة إلى شخصيات العلماء أمثال الصولي وابن دريد وابن العلاف والجهشياري وغيرهم من المعتزلة والأشاعرة يرمزون جميعاً إلى المثقفين غير الفاعلين ممن لا يهتمون بشؤون البلاد وينشغلون بأمور ثانوية لا عائد منها، كذلك فإن الشخصيات النسائية (شغب وثمل) تمثلان المرأة المتسلطة، الحاكمة الفعلية في قصور الحكام في الماضي والحاضر. ونجد ذلك البعد الترميزي أيضاً في رواية عكا والملوك، فصلاح الدين رمز للقائد المسلم المجاهد الذي يُصدم بواقع الأمة ويحزن لتخاذل بعض الحكام أو تآمر البعض الآخر على المسلمين، والقاضي الفاضل، وابن شداد، وابن جبير رمز لعلماء الأمة المخلصين الفاعلين الذين يحرصون على مصالحها، كما أن الإدريسي رمز للعلماء المهجرين في بلاد الغرب، وكل من قراقوش والمشطوب مثال للقادة العسكريين الثابتين على الحق في ظل تخاذل الكثيرين، علاوة على أن شخصيات الملوك الصليبيين ومن يتبعهم رمز للقوى الاستعمارية المعادية للعرب والمسلمين في الزمن الحاضر.

خامساً: المكان:

اهتم أحمد رفيق عوض بتطوير نظرة كتاب الرواية التاريخية للمكان الروائي، وهو في ذلك يبدي تأثراً كبيراً بكتّاب الرواية التاريخية الجديدة خاصة جمال الغيطاني ورضوى عاشور، إذ اختلف تصويره ووصفه للمكان الروائي عن ذلك الوصف التقليدي الذي رأيناه في روايات جورجي زيدان التاريخية، التي كانت تهتم بالوصف الجغرافي التفصيلي، وقد ارتبط توظيف السارد للمكان بخصائص الرواية الجديدة التي تجعل له دوراً رئيساً وفعالاً ومشاركاً في العمل الروائي، لا يقل أهمية عن مشكِّلات السرد الأخرى، حيث اتسعت دلالات المكان لتشمل الحالة النفسية للشخصيات الروائية من ناحية، والأحداث والزمن من ناحية أخرى، فالمكان أو الحيِّز في الرواية التاريخية الجديدة لا يأخذ أهميته من كثرة وصفه جغرافياً، إنما يأخذها مما يُحمَّل به من دلالات وإيحاءات تخدم المعنى العام للرواية، فالوصف في الرواية الجديدة يعتمد على "الإشارات الخاطفة والسريعة للحيز الروائي، وينهض على التلميح والإيحاء وجمالية التعبير المعتمد على قدرة القارئ في التوصل إلى أبعاده".(٢)

---

(١) دراسات في الرواية الفلسطينية، ص١٢٤

(٢) انظر، مشكِّلات السرد في رواية عكا والملوك (بحث)، ص١٩٦

تتمثل أهم مظاهر التجديد عند أحمد رفيق عوض في طغيان المكان/الحيز وسيطرته على مشكِّلات السرد الأخرى وإسهامه في تشكيلها وتطورها، بالإضافة إلى انحيازه التام نحو "الدائرة الأدبية في التعامل مع الحيز على حساب الدائرة الجغرافية الواقعية والتاريخية"[١] ولهذا برزت جماليات السرد المرتبطة بالأماكن من خلال عمليات الإيجاز والتكثيف متعددة الإيحاءات والدلالات، التي تتجاوز الإطناب والتفصيل المُمِل الذي يشكِّل عبئاً على الرواية وثِقلاً على القارئ في الوقت نفسه. وقد سيطر فضاء المدينة على روايات الكاتب التاريخية، حيث تبرز (بغداد) كمدينة يسودها الخوف والرعب والاضطراب في رواية القرمطي، فقد ابتدأ السارد الرواية بعدد من الأقوال تؤكد ذلك مثل: "كان كل شيء صامتاً، ينذر بعاصفة، جند الساجية والحجرية يحاصرون كل الزوايا والأشجار والمسارب والطرقات.. اعتصر الألم قلب الصولي.. بغداد على مشارف هاوية لا يعلم غورها إلا الله.. لم يستغرب الرجل خلو الشوارع من الناس رغم الوقت المبكر، الناس ينتظرون كارثة ستحل بمدينتهم.. الأمر صائر إلى خراب. للخراب رائحة لا يخطئها المرء.. بغداد.. القصر محاصر.. والناس خائفون"[٢] يُلاحظ الباحث أن السارد عمل على المزج بين الأماكن والأحداث والأشخاص ليؤكد فكرة الخوف والرعب السائدة في المدينة، والتي لا يطلبها السارد لذاتها، بل لكونها أحد مظاهر الهزيمة الداخلية المقترنة بضعف الخليفة وفساده، الأمر الذي أرخى بظلاله على المكان (المدينة) بشكل عام. ولم يقتصر جو الرعب في الرواية على مدينة بغداد، بل إنه يبدأ ببغداد لينتقل إلى الكوفة[٣] التي تعاني من الرعب والقتل الذي يسببه القرمطي وجيشه، لتنتهي الرواية بجو آخر من الرعب الصادم في مكة حيث يقوم القرمطي بقتل وذبح الآلاف من حجاج بيت الله الحرام في جو مأساوي تقشعر له الأبدان وتهتز له النفوس[٤]، فجو الرعب والخوف يأخذ في الرواية حركة دائرية غير منتهية ترتبط بأهم مدن العالم الإسلامي على المستويين السياسي والديني، ولا شك في أن السارد أراد من خلال إثارة هذه الحركة الدائرية المستمرة من الخوف والرعب في العالم العربي والإسلامي ترهين الواقع مكانياً وزمانياً، فلا زال العالم العربي والإسلامي يعاني الكثير من المشاكل والاضطرابات السياسية والدينية خاصة إذا ربطنا ذلك بما حدث ويحدث في فلسطين والعراق.

---

(١) مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٣١

(٢) انظر، القرمطي، ص٧-١٠

(٣) انظر، القرمطي، ص١٣٤-١٣٧

(٤) انظر، القرمطي، ص٢١٦-٢١٧

وفي رواية عكا والملوك تظهر مدينة (عكا) كمنتج للأحداث، ومحرك للشخصيات، ومحور للصراع الحضاري بين الشرق العربي الإسلامي والغرب الصليبي، حيث كانت مدينة (عكا) بمثابة شخصية فاعلة ورئيسة في الرواية، وقد أرخت بظلالها وأثرها الكبير على كل مشكِّلات السرد من أحداث، وشخصيات، وزمان ونلحظ ذلك في عدد من الأقوال منها قول السارد: "هبط الليل على عكا المحاصرة، وعلى بحرها، وعلى ما جاورها من أرض فلسطين"(١)، وقول ابن شداد واصفاً حاله وحال صلاح الدين: "ثمانية عشر شهراً وأنا معه حول عكا، نحاصر من يحاصرها من الفرنجة المخذولين"(٢) حيث تظهر حالة التمازج بين المكان والزمان والحدث. ويظهر الوصف الآتي موقع كل من المسلمين والصليبيين من مدينة عكا، حيث تقول جوانا: "لم أجد سوى النيران الهائلة التي تشتعل على التل الذي نتواجد عليه، وهو تل عريض مقوس يمتد من الجنوب إلى الشمال، ويحيط بمدينة عكا المحاصرة، التي بدت في تلك الليلة مجرد كتلة هائلة سوداء، لا يشاهد منها سوى ذبالة ضوء هنا أو هناك، وعلى التل المقابل، فقد امتدت خيام معسكر صلاح الدين، حيث المشاعل الكثيرة المتحركة، التي تخيل إليك أنهم لا ينامون أبداً"(٣) يتضح من الفقرة السابقة احتدام حالة الصراع بين المسلمين والصليبيين على المكان (عكا) الذي يشكل هدفاً لكل منهما، فكلاهما يحيط بالمدينة، ويسعى للسيطرة عليها، كما أن الفريقين يظهران حالة من الصحو والتيقظ الدائم والمستمر. ومما يدل على شدة الخراب والدمار الذي لحق بالمدينة قول السارد: "دخل المشطوب المدينة وفوجئ بما يجري داخلها؛ كان التدمير عنوانها، وكانت أحجار المنجنيق والدواب النافقة والجثث تغلق شوارعها، وكان الجرحى والمرضى الذين لا يجدون علاجاً البيمارستان، وكان سلاحها من السهام والسيوف والنفط يشارف على النفاذ"(٤) وكأن السارد يريد من خلال وصفه لشدة الدمار الذي أصاب المكان التمهيد للقارئ بحتمية سقوط المدينة في القريب العاجل، فالمكان ليس عنصراً جمالياً فقط، بل إنه يسهم في تطور الأحداث، ثم إن ذلك يوحي بالتمسك بالمكان والاستماتة في الدفاع عنه وشدة الارتباط والتعلق به، وهذا أكبر دليل على أن المكان يسكن في نفوس أصحابه.

---

(١) عكا والملوك، ص٤٥

(٢) عكا والملوك، ص٨٠

(٣) عكا والملوك، ص١٢٤

(٤) عكا والملوك، ص١٣١

ومما يظهر شدة حزن صلاح الدين وألمه على سقوط عكا بيد الصليبيين قول القاضي الفاضل: "مولاي السلطان صلاح الدين صار يبكي كالثكلى"[١] وصلاح الدين يتعلق بعكا ولا يريد الابتعاد عنها حتى بعد سقوطها في يد الصليبيين، ثم إنه يعمل على تشخيص المكان ومخاطبته قائلاً: "يشهد الله يا عكا، أني فعلت ما بوسعي، وأرجو من الله أن يهبني القدرة والقوة لاستعادتك، فإن لم أكن أنا، فلييسر لك الله رجلاً من رجاله الثقات، وسيفاً من سيوفه المصقولات يعيدك إلى حوزة الإسلام والمسلمين"[٢] الأمر الذي يظهر شدة تعلق القيادة المسلمة بالمكان، فالمكان الإسلامي ليس جغرافيا فقط، ولا يساويه أي مكان في العالم، بل إن سقوطه من وجهة نظر القائد المسلم يعني أن المسلمين والدين الإسلامي في خطر، ولذلك توجع صلاح الدين كثيراً من عدم قدرته على المحافظة على عكا أو الدفاع عنها، وكأن السارد يوجه رسالة شديدة اللهجة إلى حكامنا في هذا الزمان، أن هذا هو موقف القائد المسلم من الهزيمة، إنه يرفضها ولا يقبلها، ويسعى إلى تغييرها فماذا عنكم أنتم؟ يا من ضيعتم فلسطين، وقصرتم وما زلتم تقصرون في العمل من أجل تحريرها خاصة إذا قلنا أنه يجعل من مدينة عكا رمزاً لفلسطين بشكل عام.

لعل من أهم التحولات في تعامل السارد مع المكان تأكيده على فكرة اغتيال الأماكن واستباحتها وانتهاك خصوصيتها، ويبدو أن كاتبنا في ذلك متأثرٌ بأسلوب رضوى عاشور في (ثلاثية غرناطة) التي استخدمت هذه الطريقة في تصوير أماكنها الروائية، إلا أن أحمد رفيق عوض كان أكثر قسوة وجرأة في تصوير انتهاك الأماكن، ويظهر ذلك بوضوح في رواية (القرمطي) من خلال وصف السارد لاقتحام جنود مؤنس الخادم لقصر الخليفة المقتدر حيث يقول: "انطلق هؤلاء كالذئاب الجريحة، تسوروا القصر بسلالم وكلاليب، تسلقوا بمهارة القطط البرية، دقوا الباب الكبير بالمضراب الحديدي، وما هي إلا هنيهات معدودة حتى كانوا داخل القصر.. استباح جند الحجرية والساجية قصر الخليفة المقتدر، فعلوا ما أرادوا، وارتكبوا ما حلموا به طيلة حياتهم.. تصايحوا في جنبات القصر، تنادوا بأسمائهم الأعجمية، عاشوا لحظات فريدة في حياتهم.. ضحكوا، شربوا مما وجدوا، تبولوا في الزوايا، جلسوا في مقعد الخليفة، سرقوا ثيابه، أخذوا نعاله الجلدية والحريرية والقطنية، فتحوا خزانته، أخرجوا المراسيم وبالوا عليها..".[٣] ومن الملاحظ أن هذا الوصف لم يركز على الناحية الجغرافية للقصر، إنما ركز على إهانة القصر

---

(١) عكا والملوك، ص٢٥٥

(٢) عكا والملوك، ص٢٧٦

(٣) انظر، القرمطي، ص٦١-٦٢

الذي هو رمز لمقر الخلافة العباسية، مما يدل على شدة الضعف الذي وصل إليه الخليفة في ذلك الزمان، فلم تبقَ قيمة لشيء، فأي خليفة ذلك الذي يفر من القصر ويتركه عرضة للنهب والسلب والإهانة، فاقتحام الجنود للقصر له معاني كبيرة، تتمثل في انعدام سيطرة الخليفة على الدولة، وأنه مجرد صورة وأن المتحكمين الحقيقيين في الخلافة هم الخدم وقادة الجيش. وترد في ذات الرواية صورة أكثر قسوة وبشاعة، وهي تلك التي ترد في نهايتها، والتي تصوِّر اقتحام جيش القرمطي لبيت الله الحرام والكعبه المشرفة بمكة، حيث قام هو وجنوده بارتكاب الكثير من الجرائم والفظائع بحق المسلمين، وبحق المكان المقدس الذي استباحوه وانتهكوا حرمته بكل قسوة وبشاعة.(١) كما يظهر انتهاك الأماكن في فرض الصليبيين لحصار طويل لمدينة عكا في رواية (عكا والملوك)، ومحاولاتهم المستمرة لاقتحامها ودخولها عنوة، وتمكنهم في النهاية من دخولها والسيطرة عليها بعد استسلامها.(٢)

ومن أهم مظاهر التجديد في تعامل السارد مع المكان أو الحيز الروائي اعتماده على تقنية المقابلة أو المفارقة، تتمثل المفارقة الأولى في المقابلة بين قداسة المكان الدينية التي تضفي على النفس مشاعر الراحة والسكينة، في مقابل البيئة الجغرافية المخيفة المحيطة بنفس المكان، يظهر ذلك في وصف السارد لذهول الجهشياري من رؤيته لمكة المكرمة، فقد تعجب من طبيعتها الصعبة المخيفة حيث: "فوجئ بالمشهد، بلدة قليلة البيوت، تسور الكعبة المشرفة، بين جبال فظة تكاد تشبه السكاكين في حدتها وانطلاقها نحو الأعلى، البلدة التي تهواها الأفئدة، بلدة ترتجف في واد عار من كل شيء إلا الشمس الساطعة والصخور السوداء والجبال الحادة المنفلتة الصاعدة".(٣) أما المفارقة الأخرى فتظهر في بيان اختلاف تأثر الشخصيات بالأماكن ذاتها، ومن ذلك بيان السارد لموقف منصور الديلمي –أمير الحج– والصولي وسائر حجاج المسلمين من رؤية الكعبة المشرفة وبيت الله الحرام بمكة، حيث تملكتهم مشاعر إيمانية عظيمة ارتبطت بهذه الأماكن المقدسة، ومقابلة ذلك بعدم تأثر القرمطي وجيشه بهذا المكان المقدس، حيث عمل على إهانته والتقليل من قيمته، من خلال قتله وذبحه لآلاف المسلمين عند الكعبة المشرفة، علاوة على سرقته للحجر الأسود، وإعلانه للكفر والإلحاد الصريح، بالإضافة إلى ادعائه للألوهية في ذات المكان.

---

(١) انظر، القرمطي، ص٢١٦–٢١٧

(٢) انظر، عكا والملوك، ص٢٤٧–٢٤٩، ص٢٥٥

(٣) القرمطي، ص١٩٦

ولاحظ الباحث توظيف السارد لعدد من الأماكن الروائية الجديدة، ومن أهمها ما يأتي:

١ – البحر:

يبرز البحر كأحد الأماكن الجديدة التي تم توظيفها في الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض، حيث لم يظهر البحر بشكل مؤثر في الروايات التاريخية السابقة، فلم نجده عند جمال الغيطاني في (الزيني بركات)، ولم نجده عند رضوى عاشور في (ثلاثية غرناطة)، وقد تعددت الإشارة إلى البحر كمكان روائي فعال ومشارك في الحدث في رواية (عكا والملوك) وكانت هذه الإشارات مشحونة ومحمَّلة بالدلالات النفسية والرمزية، ولا شك في أن لموقع مدينة عكا على ساحل البحر أثر كبير في ذلك. وقد ارتبطت الرواية بالبحر من بدايتها، فالرحالة ابن جبير الذي تسلَّم راية السرد في أول فصول الرواية يصعد إلى مركب مصري ويسير في عرض البحر قاصداً صقلية، ومن الواضح ان توظيف السارد للبحر جاء متلائماً مع نفسية ابن جبير في مواقفه المختلفة، فقد كان البحر بالنسبة إليه مصدر قلق وخوف وسحر في بداية الرحلة، وهذا يناسب حالة الحزن والأسى التي تتملك نفس الشاعر نتيجة لضعف المسلمين وتفرقهم حيث يقول في وصفه: "البحر الكبير، الرجراج، المخيف، ذو اللجة الغليظة، يبدو –في بعض الأحيان– كأنه بساط ناعم من الزمرد الأخضر أو العسجد الأزرق. البحر ساحر حقاً، وقد رأيت منه الأهوال حقاً. وفيه يشعر المرء بوحدته وضعفه وقلة حيلته، ليس هناك أكثر من البحر مَنْ يعلمنا التواضع، يعلمنا أكثر من الصحراء، وأكثر من الجبال العالية وأكثر من كل شيء آخر".[١] في حين يظهر إحساس جديد يملأ نفس ابن جبير بالسعادة؛ لمغادرته صقلية التي رأى فيها اضطهاد النصارى لإخوانه المسلمين، ووصوله إلى مدينة الإسكندرية التي يحب، وقد انعكس هذا الإحساس على وصفه للبحر إذ نجده يقول: "كان البحر رضياً ووديعاً بشكل سمح لي أن أنهمك في صلاتي فوق الماء".[٢] كما إن ابن جبير يظهر حالة من التوحد والتأثير المتبادل مع البحر حين يقول: "أشعر أن جسدي يفهم الأجساد الأخرى من الناس والماء وحيتان البحر وغيوم السماء، والريح التي تدفع القلوع دفعاً"[٣]، ثم إنه يعمل على تشخيص البحر في

---

(١) عكا والملوك، ص١٥

(٢) عكا والملوك، ص٣٩

(٣) عكا والملوك، ص١٩

أثناء دخوله إلى عكا متخطياً حصار الصليبيين لها فيخاطبه قائلاً: "أنت أيها البحر، أنت عبد من عبيد الله ليس إلا، تأتمر بأمره كبقية خلقه. اهدأ أيها البحر".[١]

ومن ناحية أخرى يوضح السارد أثر البحر السيء والسلبي على أهل عكا، فالبحر لا يجلب الخير والرخاء فقط، بل إنه –أحياناً– يكون مصدراً للشر والظلم والاحتلال والحصار وذلك باعتباره ممراً للغزاة والطامعين وهذا ما حدث مع أهل عكا على مر التاريخ حيث إن: "ملوك الغرب سيملؤون البحر سفناً ورجالاً"[٢] كما "اعتاد البحر أن ينفتح ويقذف إلى سواحل الشام أجناساً من الفرنجة يحتاجون إلى عدة ترجمانات ليتفاهموا فيما بينهم. وبقدوم ملك الفرنسيس بدا أمر عكا المحاصرة منذ ثمانية عشر شهراً أكثر تعقيداً وخطورة".[٣] وقد كان البحر ميدانا وساحة للبطولة والتضحية والفداء، وذلك عندما هدم رجال المسلمين سفينتهم المحملة بالسلاح والطعام، حين وقعوا في حصار بين مراكب الفرنجة وهم في طريقهم إلى عكا، مفضلين الغرق والشهادة في سبيل الله على الاستسلام للصليبيين.[٤]

٢ – الكنيسة:

من الأماكن الجديدة التي وظفها السارد في رواياته التاريخية، والتي لم تظهر بكثرة لدى كتاب الرواية التاريخية السابقين، وقد وردت الكنيسة كمكان في رواية (عكا والملوك) على لسان الأميرة جوانا إذ تقول: "كان ذهابي إلى الكنيسة جزءاً من الواجب ليس إلا، وفرصة لمشاهدة الناس والوجوه الجديدة، وسماع الأخبار المتواترة عن سقوط القدس في يد صلاح الدين، وجنون الملك وليم أو مرضه جراء سماعه ذلك الخبر.."[٥] وظهرت أيضاً على لسان عُمر الزين في وصفه لادعائه التنصر: "في ساحة الكنيسة، تباهت بي فاليريا أمام الجميع، وقالت إنها تمنحني للخدمة في البيمارستان، وإنها بسلوكها المسيحي الصالح قد جعلتني أترك ديني".[٦] حيث يبين السارد من خلال ذكر هدف الأميرة جوانا من الذهاب إلى الكنيسة حالة الفراغ الروحي لدى شخصيات الصليبيين، إذ تحولت الكنيسة من مكان للعبادة يضفي على النفس الراحة والطمأنينة

---

(١) عكا والملوك، ص٦٩

(٢) عكا والملوك، ص٥٢

(٣) عكا والملوك، ص٧٣

(٤) عكا والملوك، ص١٢٠

(٥) عكا والملوك، ص١٠٧

(٦) عكا والملوك، ص١٧٦

إلى مكان للقاءات الاجتماعية وتناقل الأخبار الجديدة، كما أنه أظهر في المقطع الثاني أن الكنيسة أصبحت مكاناً للنفاق والكذب الاجتماعي، فالسيدة فاليريا تصف سلوكها بالمسيحي الصالح مع أن الجميع يعلم مدى فسادها وانحلالها. ومن الواضح عدم تطرق السارد للوصف الجغرافي للمكان، بل إنه أظهر علاقة الشخصية وانطباعاتها الخاصة عنه.

سادساً: الزمان:

تُظهِرُ روايات أحمد رفيق عوض تحولاً كبيراً في تعامل السارد مع الزمن الروائي، هذ التحول لا ينفصل عن التحولات التي ظهرت عند كُتّاب الرواية التاريخية الجديدة في الأدب العربي، فقد تعامل كاتبنا مع الزمن الروائي في رواياته التاريخية وفق مبدأ تكسير الزمن وتقطيعه وعدم انتظامه، فالزمن الروائي عنده ليس تعاقبياً أو خطياً كحال الزمن في الرواية التاريخية التقليدية والواقعية.

إننا إذا نظرنا إلى الزمن الصرفي التاريخي الذي يشكِّل المادة الحكائية الخام لروايات الكاتب التاريخية، فإننا نجده زمن كبير يتسع للكثير من الأحداث والشخصيات والأماكن والمواقف المختلفة، فهو في رواية (القرمطي) يبدأ بعام ٢٩٥هـ –بداية خلافة المقتدر بالله في العصر العباسي– وينتهي عام ٣٣٢هـ بهلاك أبي طاهر القرمطي، ما يقدر بسبعة وثلاثين عاماً. كما أن زمن القصة في رواية (عكا والملوك) يبدأ من عام ٥٨٥هـ الذي يمثل بداية حصار الصليبيين لمدينة عكا، وينتهي عام ٥٨٧هـ بسقوط عكا في يد الصليبيين ومقتل ثلاثة آلاف أسير مسلم على يد ريتشارد قلب الأسد، والزمن في كلا الحالتين زمن خطي تتابعي متسلسل يعتمد على الترتيب المنطقي السببي للأحداث، وهو زمن كلاسيكي لم يتقيد به السارد في بناء زمن الخطاب الروائي لرواياته التاريخية، حيث عمل على الخروج من سيطرة الزمن التاريخي الصرفي، والانتماء إلى زمن الخطاب الروائي متجنباً طبيعة السرد التاريخي الخام؛ ليكون أكثر التصاقاً بطبيعة السرد الأدبي، الذي يتمتع فيه الكاتب بالحرية الكاملة في التلاعب بالزمن الروائي وتكسيره من خلال عمليات الانتقاء والتركيب والحذف والتقديم والتأخير والتوسيع، مما يؤكد حضور الزمن النفسي الذي ينتمي إلى الروائي المبدع، والذي يسعى من خلاله إلى تخطيب الزمن وترهينه.

تتمثل أبرز التحولات الزمنية عند السارد في أنه جعل من الأيام وما تحتويه من إشارات ومواقيت مفاصل زمنية لخطابه الروائي، ويظهر ذلك بوضوح في رواية القرمطي التي اعتمد الكاتب في بنائها الزمني على أربعة أيام شكَّلت مفاصل الرواية الأساسية، وما عدا هذه الأيام

فمحذوف ضمناً من المدة الزمنية الكبيرة المرتبطة بالزمن الحقيقي للقصة التاريخية. وقد شكَّلت الأيام الثلاثة الأولى (السبت والأحد والاثنين التي توافق الأول والثاني والثالث من ذي القعدة لسنة ٣١٦هـ) الأحداث الرئيسة والمفصلية للخطاب الروائي الذي يتحدث عن ضعف الخليفة المقتدر، وعدم سيطرته على الحكم، حيث تم التعرض في اليوم الأول لحصار الجنود بقيادة مؤنس الخادم –قائد الجيش– للقصر العامر بالشماسية، ثم هروب الخليفة وأمه وحاشيته حاملين أموالهم وهمومهم إلى بيت ابن دريد، وفي اليوم الثاني تم خلع المقتدر من الخلافة، ثم تعيين أخيه محمد القاهر مكانه، بينما يظهر في اليوم الثالث فشل تدبير قائد الجيش، إذ ينسحب محمد القاهر من الخلافة، ويعود المقتدر إلى سدة الحكم، وتتم المصالحة بين الخليفة ومؤنس، ويُعزل نازوك –رئيس الشرطة– ليتم بعدها قتله في أحضان الجارية ثمل. أما اليوم الرابع الذي يوافق يوم التروية الثامن من ذي الحجة لسنة ٣١٦هـ فإنه يعرض الصورة المقابلة لشخصية الخليفة المقتدر، وهي شخصية أبي طاهر القرمطي، الذي أعلن عصيانه للدولة العباسية وتمرد عليها وسعى في خرابها، وتمادى في غيه وفساده لدرجة أنه اقتحم بيت الله الحرام؛ ليلحد ويدعي الألوهية، ويرتكب الكثير من الجرائم مثل تقتيل وذبح الحجيج المسلمين، وسرقة الحجر الأسود من الكعبة المشرفة، ونقله إلى دار الهجرة بهجر.

لقد مارس السارد في كلا الروايتين عملية انتقاء دقيقة للأحداث التي تخدم رؤيته الفنية، كما حذف وأسقط واختصر الكثير من الأحداث التي لم يرَ لوجودها أهمية في خطابه الروائي مما أسهم في تسريع السرد، كذلك عمل على تبطئة السرد من خلال الوقوف عند الكثير من المشاهد الوصفية أو الحوارية متعددة الدلالات والإيحاءات، فكان تعامله مع زمن الخطاب الروائي بحرفية عالية انتقاءً وحذفاً وتركيباً وتبطيئاً وتسريعاً.

لعل أكثر التحولات المرتبطة ببناء الزمن في روايات الكاتب التاريخية خاصة رواية (عكا والملوك) هو اعتمادها بشكل كبير على الزمن النفسي، حيث إنها تقوم على مجموعة من المشاهد المتقابلة والمتوازية المرتبطة بالتقنيات السينمائية الحديثة التي تهتم ببيان أثر الأحداث على نفسيات الشخصيات الروائية، فكل شخصية تعرض الأحداث من وجهة نظرها الخاصة، ثم تُبيِّن موقفها من الأحداث التي مرت بها، من خلال الحديث عن النفس بشكل مباشر، أو استرجاع الذكريات، أو محاولة توقع واستشراف المستقبل، فالزمن الروائي واحد، إلا أنه يُعرض برؤى مختلفة، وكل رؤية لها زمنها النفسي الخاص، وطريقة تفكير مميزة، وهذا ما رأيناه في أحاديث معظم شخصيات الرواية عن أنفسهم واسترجاعهم لذكرياتهم وبيان مواقفهم من النصر

والهزيمة، مثل شخصية كل من ابن جبير، وابن شداد، وعمر الزين، والأميرة جوانا، والقاضي الفاضل .. وغيرهم.

ومن أهم التطورات التي ميَّزت الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض أنه أكثر من التركيز على زمن النص والإشارة إليه بشكل كبير وملحوظ، فحرص على ترهين خطابه الروائي زمنياً من خلال ربط القارئ بأحداث العصر الذي يعيش فيه، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح من خلال النظر إلى الإشارات التي ترد في بداية الرواية ونهايتها، والتي تتمثل في الإهداء والخاتمة، وقد ورد الإهداء في رواية القرمطي بهذا الشكل: "إلى الذين يواجهون القرامطة.. حتى اللحظة"(١) وختمت الرواية بقول السارد: "الرواية مستمرة"(٢)، كذلك جاء الإهداء في رواية عكا والملوك إذ يقول المؤلف: "إلى أحبتي الذين هم ذهبوا، إلى أحبتي الذين هم حولي، إلى أحبتي الذين هم سيأتون.."(٣) ولا شك أن هذه المناصات الدالة تعمل على "ترهين الزمن، وتخطيب الحكاية، وفتح النص على دلالات تتجاوز القصة التاريخية والمادة الحكائية"(٤) فهي تشد القارئ إلى زمن القراءة، وتبعث في نفسه الكثير من التساؤلات التي تتعلق بالواقع، فمن هم قرامطة الواقع الذين يقصدهم الكاتب؟ ومن هم الذين يواجهونهم الآن؟ ثم مَنْ هم أحبته المتواجدون في الماضي والحاضر والمستقبل والذين يوجه إليهم الخطاب في رواية عكا والملوك؟.. إن مثل هذا الترهين الواضح والجلي، والذي يفتح النص الروائي أمام الكثير من القراءات والدلالات، لم نقع عليه في رواية الزيني بركات أو رواية ثلاثية غرناطة؛ ولذلك كان من الضروري الإشارة إليه كأحد مظاهر التجديد التي ميَّزت الخطاب الروائي عند أحمد رفيق عوض.

ولم تقتصر عملية الترهين الزمني على المناصات والإشارات الروائية الدالة التي تتمثل في الإهداء والخاتمة فقط، بل تعدَّت ذلك لتشمل النص الروائي نفسه، حيث استخدم الكاتب الكثير من الأشكال اللغوية العصرية التي تحيل إلى الواقع المعاصر، وإلى زمن القراءة والتلقي، والتي تظهر في عمليات الترهين والتخطيب الزمني، والتعليق على الأحداث، وقد طوَّر السارد من استخدامه لهذه اللغة عن غيره من كتاب الرواية التاريخية، فهي وإن ظهرت عند جمال الغيطاني في الزيني بركات، وعند رضوى عاشور في ثلاثية غرناطة، إلا أنها ظهرت بشكل كبير في روايات أحمد رفيق عوض، ففي رواية (القرمطي) نجد بعض العبارات التي تؤشر على

---

(١) القرمطي، ص٤

(٢) القرمطي، ص٢٢٠

(٣) عكا والملوك، ص٣

(٤) مقاربات نقدية (بحث بنية الخطاب والنص في رواية القرمطي)، ص١٦٨

واقع سياسي معاصر منها قول السارد: "ثَمَلْ امرأة ليست كالنساء، ثَمَلْ ليست كهرمانة، بل حاكمة بغداد"[١]، وقوله: "هل كان مقتل نازوك ثمناً للصلح بين المقتدر ومؤنس؟! كعادة الصلح بين الكبار؟!"[٢]، وقوله: "الخليفة المقتدر يلعب كعادته تلك اللعبة التي تحفظ التوازن والتعادل بين الأشخاص المحيطين به".[٣] كما ظهرت هذه اللغة في رواية (عكا والملوك) بكثرة ملحوظة، ومن ذلك قول ابن جبير تعقيباً على ضياع الأندلس: "العز لا يصان إلا بالحمية والدم"[٤]، وقول أهل عكا لقراقوش: "إن أكثر الأشياء رعباً في الدنيا هو أن تكون تحت رحمة عدوك الذي لا يرقب فيك إلاً ولا ذمة"[٥]، وقول ابن شداد: "يمكن للضعيف أن ينتصر إذا أراد وإذا أصر، النصر غير مرتبط بالكثرة أبداً"[٦]، وقوله: "ها قد مضت أكثر من ثمانين سنة والفرنجة بين ظهرانينا، فلم ينفع معهم التفاوض، ولم ينفع معهم الحوار، ولا حتى المصانعة"[٧]، كذلك قول القاضي الفاضل إلى عُمر الزين: "أورأيت السور الواقي الذي بنته الفرنجة لتصل بين غزة وعسقلان؟"[٨]، وقوله أيضاً: "المدن لا تسقط من خارجها، المدن تسقط من داخلها. المدن كالثمار، إذا لم تغذى الجذور، فإنها تجف وتسقط"[٩]،ومن ذلك أيضاً قول صلاح الدين مخاطباً مخاطباً القاضي الفاضل: "قل لي كيف يكون الحاكم حاكماً إذا احتلت بلده وأهين أهله؟! أتبقى له من كرامة؟!"[١٠] إن هذه الأقوال وأمثالها المنتشرة في ثنايا الرواية تشدنا إلى عالم الواقع المعاصر، فهي ترتبط بعالم الكاتب، وتبدي وجهة نظره فيما يدور حوله من أحداث من خلال توظيفه لشخصيات التاريخ بشكل خيالي، وكأن الكاتب ينطق بلسان حال أهل فلسطين خاصة وبلسان العرب عامة في هذا الواقع الأليم والمخزي الذي عانى فيه الشعب الفلسطيني الكثير من ويلات الاحتلال الصهيوني وما زال يعاني، كما أن العالم العربي والإسلامي يعاني بشكل عام من الفرقة والتناحر والفساد وتكالب الدول الغربية واعتداءاتها المستمرة عليه.

---

(١) القرمطي، ص٢٦

(٢) القرمطي، ص١٠٨

(٣) القرمطي، ص١٠٥

(٤) عكا والملوك، ص٢٢

(٥) عكا والملوك، ص٥٠

(٦) عكا والملوك، ص٨٦

(٧) عكا والملوك، ص٩١

(٨) عكا والملوك، ص٢٦٢

(٩) عكا والملوك، ص٢٦٦

(١٠) عكا والملوك، ص٢٨٧

وفي الختام، يمكن تلخيص أهم تحولات الرواية التاريخية عند أحمد رفيق عوض فيما يأتي:

١- تعرض لفترات تاريخية عصيبة لم يتعرض لها أحد من كُتاب الرواية التاريخية السابقين، فاستلهم التاريخ العباسي في أشد لحظات ضعفه في رواية (القرمطي) التي تعرض فيها لاعتداء القرامطة على الكعبة المشرفة وسرقتهم للحجر الأسود، كما صوَّر في رواية (عكا والملوك) هزيمة صلاح الدين الأيوبي أمام الصليبيين في مدينة عكا.

٢- أظهر من خلال رواية (عكا والملوك) المفارقة بين وقع الهزيمة على القيادة المسلمة ممثلة بصلاح الدين الأيوبي، ووقع الهزيمة على الأنظمة العربية في العصر الحديث، كما أنه عمل على تعرية الفكر الغربي الصليبي وفضحه من داخله.

٣- تطوير رؤيته للتاريخ، واستعماله من خلال رؤية حداثية جديدة تجمع بين التاريخي والمتخيل في عملية سرد روائية كاملة.

٤- الاعتماد على التقنيات السردية الحديثة مثل: تعددية الرؤى والأصوات الروائية، والعبث بالزمن، وتقنية المفارقة، والتقنيات السينمائية الحديثة، والصراعات المركبة الممتدة إلى الزمن الحالي، والنهايات المفتوحة التي تفعل دور القارئ وتشركه في عملية السرد.

٥- التنوع والتعدد اللغوي، بما يتناسب مع الفكرة والعصر، ومن الأشكال اللغوية الجديدة التي استخدمها: اللغة الأسطورية، واللغة المخادعة أو لغة المفاوضات، ولغة العلماء والمثقفين، ولغة الفظاظة.

٦- الانفتاح على النصوص والأجناس الأدبية الأخرى من خلال توظيف تقنية التناص بشكل كبير، ومن أبرز أشكال التناص الجديدة التي استثمرها في رواياته التاريخية: التناص مع الصورة الكاريكاتورية، والتناص مع أدب الرحلات، والتناص مع أدب الحرب.

٧- اعتمد على عدد من التقنيات الفنية الجديدة التي نقلت وحولت الشخصية التاريخية من طبيعتها الوثائقية المجردة إلى طبيعة أدبية خيالية جديدة، محملة بالعديد من الرموز والإيحاءات مثل: تقنية السيرة الذاتية، وتقنية الوصيَّة، وتقنية الشهادة.

٨- شكَّل تعامله مع شخصية المرأة أحد أهم ملامح التحول في الرواية التاريخية حين عرض الوجه السلبي للمرأة.

٩- الموضوعية والحيادية، فمنح الشخصيات الصليبية الحرية الكاملة في التعبير عن آرائها المختلفة تجاه المسلمين من خلال حواراتها المختلفة، ولم يصادر حق أي منها في ذلك.

١٠- تفعيل دور المكان أو الحيز الروائي في إنتاج الحدث، والتعاون الموجب مع مشكِّلات السرد الأخرى في تشكيل الرواية وتطويرها، وقد وظف السارد عدداً من الأماكن الروائية الجديدة مثل: البحر، والكنيسة، وقد مثلت رؤيته للمكان تحولاً مهماً في باب الرواية التي تستعمل التاريخ.

١١- الاعتماد على الزمن النفسي، مع التركيز على زمن النص، من خلال ترهين خطابه الروائي وربط القارئ بأحداث العصر الذي يعيش فيه.

الخاتمة

لا يسعني في ختام بحثي هذا إلا أن أحمد الله -عز وجل- الذي غمرني بفضله وكرمه ونعمته، فمكنني من إتمام رسالتي التي بذلت في سبيل تحقيقها وخروجها على الوجه المطلوب قصارى جهدي، كما لا أنسى فضل الأستاذ الدكتور يوسف رزقة الذي شرَّفني بإشرافه على رسالتي العلمية، ومنحني الكثير من الوقت والجهد، ولم يبخل علي بأي توجيه أو إرشاد. وفي النهاية أتمنى أن أكون قد وفقت فيما قصدت، وكلي أمل في أن تساهم رسالتي هذه ولو بالنذر القليل في خدمة الدراسات الأدبية والنقدية في الأدب العربي.

نتائج الدراسة:

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

١- كشفت الدراسة عن موقف الرواية الجديدة من التاريخ، وأن ما نسميه (رواية تاريخية) من حيث التصنيف يعتمد على المجاز والاختصار في التسمية، لأن الرواية جنس، والتاريخ جنس آخر، والأول يقوم على التخييل، والثاني على رصد الحقيقة، ومن ثم فإن البحث يَعني بالرواية التاريخية هنا، الرواية التي تستعمل التاريخ، وتتعامل مع مكوناته كمادة خام لصناعة رواية، ورواية فقط، وربما كان هذا هو أهم تحولات الرواية الجديدة على ما قدمه جورجي زيدان، وباكثير، ونجيب محفوظ.

٢- جلَّت الدراسة بدايات ظهور الرواية التاريخية في وطننا العربي من خلال عمل الرواد كجورجي زيدان، وبيان خصائصها وسماتها ووظيفتها التعليمية والترفيهية.

٣- جلَّت التحولات الموضوعية والفنية التي أصابت الرواية التاريخية في المرحلة الوسطى على يد كتابها من أمثال نجيب محفوظ، وعلي أحمد باكثير، وبيان كيفية تعاملهم مع المادة التاريخية الخام، وما أحدثوه من تطور على جورجي زيدان.

٤- كشفت المتابعة أن معظم الروايات التاريخية الجديدة بعد حرب ١٩٦٧ تناولت فكرة الهزيمة وأسبابها المتمثلة في الحكم الاستبدادي التسلطي، والفساد فاستدعت اللحظات الأكثر مأساوية وقتامة من التاريخ العربي والإسلامي، في محاولة لترهين الخطاب الروائي. ومثَّل هذا التوجه عدد كبير من كُتّاب الرواية التاريخية كان من أبرزهم جمال الغيطاني، ورضوى عاشور، وأحمد رفيق عوض.

٥- كشفت الدراسة طريقة تعامل الروائيين العرب مع التاريخ وما طرأ عليها من تحولات، فكتاب مرحلة النشأة كانوا يتعاملون مع التاريخ كما هو دون تغيير أو تبديل، وكانوا يقدمون الجانب التاريخي على الجانب الفني، ولا شك أن غايتهم التعليمية كانت سبباً

في ذلك، ثم تطورت هذه النظرة عند كتاب الرواية التاريخية ذات الاتجاه الواقعي، حيث تغلب الجانب الفني على الجانب التاريخي، وصارت الرواية التاريخية أكثر قرباً ومحاكاة للواقع السياسي والاجتماعي، في محاولة لإسقاط الماضي التاريخي على الحاضر المعاصر، ثم لحق الرواية التاريخية تطوراً كبيراً حين تعاملت مع التاريخ كمادة خام صرفة يمكن تحويرها والانحراف عنها، بتغليب عنصر الخيال الروائي، الذي يشد الرواية إلى عالم الحاضر، ليعمل على ترهين أحداثها، ويؤكد فكرة وحدة التجربة الإنسانية ويكشف عن حقيقة الذات الإنسانية ومعاناتها عبر العصور المختلفة في صورة أدبية متقنة.

٦- كشفت الدراسة عن تنوع المادة التاريخية التي استمد منها الروائيون عوالمهم الروائية، فمنهم من عاد إلى التاريخ الإسلامي بعصوره المختلفة كجورجي زيدان، ومنهم من استرجع التاريخ العربي في العصر الجاهلي كمحمد فريد أبو حديد، ومنهم من استلهم تاريخ الحضارات القديمة مثل نجيب محفوظ الذي استدعى التاريخ الفرعوني، وهناك من ركز على الفترات المشرقة والمشرفة من التاريخ الإسلامي مثل علي أحمد باكثير، ومن الكتاب من استعمل لحظات السقوط والانهيار والهزيمة في العصر المملوكي، وفي الأندلس، وفي العصر العباسي ووظفها في بناء روائي رائع يتحدث مع العصر لا مع الماضي.

٧- جلَّت الدراسة دور الرواية التاريخية في توثيق العلاقة بين أركان الزمن الثلاث (الماضي والحاضر والمستقبل)، فالزمن الحاضر ما هو إلا امتداد للزمن الماضي، ولبنة في بناء المستقبل، والمستقبل هو نتيجة طبيعية لما في الماضي ولما في الحاضر، وبالتالي فإن هذا النوع الروائي الذي يبعث التاريخ العربي والإسلامي، ويعيد قراءته، والاستفادة منه يساعدنا في فهم الحاضر واستكناه المستقبل.

٨- كشفت الدراسة عن حرص كتاب الرواية التاريخية الواقعية والجديدة على تنمية وعي الأمة فكرياً وسياسياً واجتماعياً، من خلال استلهام التاريخ لانتقاد عدد من الظواهر السلبية التي تقود إلى الضعف والهزيمة مثل: الفرقة والصراع على السلطة، وانتشار الظلم والفساد، وكبت الحريات، والانحراف الديني والأخلاقي، كما عملت على تثبيت مجموعة من القيم الإيجابية التي تحقق النهضة والتطور والنصر مثل: الوحدة الوطنية، ونشر العدل، وكفالة الحريات العامة، والتمسك بالدين القويم والأخلاق الفاضلة.

٩-كشفت الدراسة عن تطور لغة الرواية التاريخية وأساليبها السردية في الرواية التاريخية التقليدية التي كانت تسيطر عليها اللغة التقريرية البسيطة التي تُقال على لسان الراوي العليم كلي المعرفة، والرواية التاريخية الجديدة التي ظهرت فيها أشكال متنوعة من الأنماط والتقنيات اللغوية الحديثة مثل: لغة المناجاة، واللغة الأسطورية، واللغة الكاريكاتورية الساخرة، ولغة الأحلام والكوابيس، واللغة الصوفية، ولغة الفظاظة، ولغة الرمز، ولغة التناص بأشكالها المتعددة.. إلخ، بالإضافة إلى تعدد الرواة بين الراوي العارف، والراوي المحايد، والراوي المشارك، علاوة على تنوع أساليب السرد في المراوحة بين استخدام ضمير الغائب والمتكلم والمخاطب، مما أدى إلى تعدد الرؤى السردية في الرواية الواحدة.

١٠-جلّت الدراسة تقنية الرمز في الرواية التاريخية الواقعية والجديدة في مستويات السرد الروائي من أحداث وشخصيات وزمان ومكان. وكيف وظفه الخطاب الروائي لخدمة الرسالة التي تقدمها الرواية، ويمكن القول إن ورود الرموز في الروايات التاريخية نابع من خلال الترهين والإسقاطات التاريخية التي أسقطها الروائيون على الواقع المعاصر، وهو ما يكشف مدى ثراء المعطى التاريخي إن أحسن الروائي استعماله وتوظيفه.

١١-كشفت الدراسة عن تحولات الرواية التاريخية الجديدة لتقنية التناص بشكل كبير، مما أدى إلى انفتاح النصوص الروائية على الأجناس الأدبية الأخرى، وقد أسهم ذلك في تعدد الرؤى والقراءات التي لا تنتهي عند حد معين، هذا الأمر الذي نفتقده في الروايات التاريخية التقليدية التي كانت تنغلق على رؤية الكاتب الشخصية.

١٢-كشفت الدراسة عن التحولات الفنية الكبيرة التي أحدثتها الرواية الجديدة في تقديمها للشخصية الروائية، فإذا كانت الرواية التقليدية تقدِّس شخصياتها وتمنحها أهمية كبيرة وتعرض المعلومات المتعلقة بها (بدنياً ونفسياً ومعرفياً) بشكل كامل، فإن الرواية الجديدة عملت على تفكيك الشخصية الروائية وتفتيتها، وقدمتها للقارئ عن طريق عدد من التقنيات السردية الحديثة مثل تقنية تقسيط المعلومات وتجزئتها التي تعرض صفات الشخصية على مراحل متعددة، وتقنية المفارقات، وتقنية السيرة الذاتية، وتقنية الغموض.. وغير ذلك من التقنيات.

١٣-كشفت الدراسة عن تحول الرواية التاريخية الجديدة في تجاوزها للشخصيات الحاكمة والقيادية في التاريخ، فإن تناولها لشخصيات شعبية لإظهار معاناة الناس العاديين،

وتسليط الضوء عليهم، وهي شخصيات لم تذكرها كتب التاريخ، وذلك في محاولة لترهين الخطاب الروائي، فمعاناة الناس وحاجاتهم واحدة في مختلف العصور والأزمان.

١٤- جلَّت الدراسة مظاهر اهتمام الرواية التاريخية بالمرأة كشخصية روائية، ببيان كيفية تعاملهم معها، فأغلب كتاب الرواية التاريخية استعانوا بشخصية المرأة في التعبير عن رؤاهم الفكرية، غير أنهم اختلفوا في طبيعة الدور الذي أولوه للمرأة، فمنهم من يظهرها على أنها مثالٌ للشرف والعفة، ومنهم من يذكرها كرمز للجمال، ومنهم من يوظفها كمثال للتضحية والجهاد، أو كأداة ووسيلة للمتعة، ومنهم من يصور المرأة الساقطة المنحرفة، وهناك من أبرز دور المرأة الحاكمة المتسلطة، أو المرأة المثقفة الواعية.

١٥- كشفت الدراسة عن حجم التحولات الروائية في التعامل مع الزمن كمشكِّل من مشكِّلات السرد، ومدى مفارقة الرواية الجديدة للرواية القديمة في هذا المجال، فإذا كان الزمان في الرواية التاريخية التقليدية والواقعية خطِّياً ومنتظماً وتراتبياً، فإنه في الرواية التاريخية الجديدة زمان دائري غير منتظم، يوظف عدد كبير من التقنيات الفنية الحديثة مثل الاسترجاع والاستباق والتداعي والمونولوج الداخلي.. وغير ذلك من التقنيات التي تبرز الزمن النفسي وتبيِّن أثره في الشخصية الروائية وفي سير الأحداث بشكل عام.

١٦- كشفت الدراسة عن مجموع التحولات، والتطورات التي قدمتها الرواية التاريخية الجديدة على (المكان الروائي) كمشكِّل من مشكِّلات السرد وكيف وظفه الروائيون الجدد، وأولوه أهمية كبيرة، وجعلوه يشارك بقوة وفعالية في تطور الأحداث، ورسم ملامح الشخصيات، والتفاعل مع رؤية السارد، بحيث لم يعد مظهراً جغرافياً وحسب.

توصيات الدراسة:

كانت رحلتي مع تحولات الرواية التاريخية طويلة، ولكنها مفيدة وممتعة، وتحتاج إلى أبحاث إضافية للكشف عن كنوزها وأساليبها في تناول واستعماله؛ لتجلية اللحظة الراهنة ومعالجتها، وتوصي الدراسة الباحثين:

١- بدراسة سلسلة روايات (الملهاة الفلسطينية) للكاتب الأردني إبراهيم نصر الله التي تتعرض لتاريخ فلسطين الحديث.
٢- بدراسة الروايات التاريخية المرتبطة بالبعد الأسطوري القديم، مثل رواية (قصة عشق كنعانية) للكاتب الأردني صبحي فحماوي.
٣- بدراسة العلاقات النصية (التناص) في الرواية التاريخية الجديدة.
٤- بدراسة جماليات (المكان والزمان) في الرواية الجديدة التي استعملت التاريخ موضوعاً لها، وقد سبق أن كشف مرتاض عن قلة هذه الدراسات في الأدب العربي.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.
٢. الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية، عبد الله بن صالح العريني، كنوز اشبيليا للنشر والتوزيع- السعودية، ط٢، ٢٠٠٥.
٣. الأدب العربي المعاصر في سورية (١٨٥٠-١٩٥٠)، سامي الكيالي، دار المعارف- مصر، ط ٢، بدون تاريخ.
٤. الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف – القاهرة، ط ١٤، ٢٠٠٨م.
٥. الأدب القصصي والمسرحي في مصر، أحمد هيكل، دار المعارف – مصر ، ط ٣ ، ١٩٧٩م.
٦. الأدب المقارن، كلود بيشو وأدريه روسو، ترجمة أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ط ٣، ٢٠٠١م.
٧. الأدب المقارن، ماريوس فرنسوا غويار، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات – بيروت، ط ٢، ١٩٨٨م.
٨. الأدب والأنواع الأدبية، مؤلفون، ترجمة طاهر حجار، طلاس –دمشق، ط١، ١٩٨٥م.
٩. أدباء ومواقف، رجاء النقاش، المكتبة العصرية- بيروت، دون طبعة أو تاريخ.
١٠. أساتذتي لنجيب محفوظ، إبراهيم عبد العزيز، ميريث للنشر والمعلومات- القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
١١. الإسلامية والمذاهب الأدبية، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة- بيروت، ١٩٨٧م.
١٢. أعلام الأدب العربي في العصر الحديث، محمد واضح الندوي، دار الرشيد- الهند، ط١، ٢٠٠٩م.
١٣. آفاق الأدب العربي في فلسطين، محمد بكر البوجي، مكتبة القدس- غزة، ط١، ٢٠١٣م.
١٤. أنا نجيب محفوظ، إبراهيم عبد العزيز، نفرو للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.
١٥. أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، سلسلة عالم المعرفة، ع٣٥٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ٢٠٠٨م.
١٦. أيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى وآخرون، منشورات المكتبة العصرية – بيروت، بدون طبعة.
١٧. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، أحمد حمد النعيمي، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر – بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
١٨. بانوراما الرواية العربية الحديثة، سيد النساج، دار المعارف– مصر، ط ، ١٩٨٠م.
١٩. البداية والنهاية، ابن كثير، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج ١٥، هجر للطباعة والنشر والتوزيع– مصر، ط ١، ١٩٩٨م.
٢٠. بدائع الزهور في وقائع الدهور، محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، تحقيق محمد مصطفى، الجزآن الأول والرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م.
٢١. بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، بدون، ١٩٩٥م.
٢٢. بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، عبد الحميد القط، دار المعارف –مصر، ط١.
٢٣. بناء الرواية، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب– مصر، ١٩٨٤م.
٢٤. بنية الشكل الروائى، حسن بحراوي، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
٢٥. البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، محمود أمين العالم، دار المستقبل العربي –مصر، ١٩٩٤م.
٢٦. تاريخ مصر القديمة، رمضان السيد، ج٢، هيئة الآثار المصرية، بدون سنة نشر.
٢٧. التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، مريم فريحات، وزارة الثقافة– الأردن، ط ١، ٢٠٠٥م.
٢٨. تحولات السرد، إبراهيم السعافين، دار الشروق –الأردن، ط ١، ١٩٩٦م.
٢٩. تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)، صبحة أحمد علقم، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– الأردن، ط ١، ٢٠٠٦.
٣٠. تداخل الأنواع الأدبية في رواية عكا والملوك للروائي أحمد رفيق عوض (بحث)، عمر عبد الهادي عتيق، مؤتمر النقد الثاني عشر في كلية الآداب– جامعة اليرموك ٢٢-٢٤/ ٧/ ٢٠٠٨م.
٣١. تطور الأدب الحديث في مصر، أحمد هيكل، دار المعارف –مصر ، ط ٦، ١٩٩٤م.
٣٢. تطور البناء الدرامي التاريخي في روايات رضوى عاشور (مخطوط)، خلود إبراهيم جراد، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١٣/٢٠١٤م.
٣٣. تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، إبراهيم السعافين، دار الرشيد– بغداد، ١٩٨٠م.
٣٤. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠–١٩٣٨)، عبد المحسن طه بدر، دار

المعارف – مصر، ط ٣.
٣٥. توظيف التاريخ في روايات أحمد رفيق عوض (مخطوط)، حسن ماجد قطوسة، رسالة ماجستير، جامعة القدس كلية الدراسات العليا، دائرة اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٣م.
٣٦. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتار، اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ٢٠٠٢م.
٣٧. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة، ٢٠٠٠م.
٣٨. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، محمود غنايم، دار الجيل– بيروت، ط ١، ١٩٩٢م.
٣٩. الثائر الأحمر (رواية)، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر – القاهرة، بدون تاريخ.
٤٠. ثلاثية غرناطة (رواية)، رضوى عاشور، دار الشروق– القاهرة، ط٣، ٢٠٠١م.
٤١. ثلاثية غرناطة مقاربة الحاضر (بحث)، زهير محمود عبيدات، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج ٣٣، ع ٣، ٢٠٠٦م.
٤٢. الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، حنا الفاخوري، دار الجيل– بيروت، ط١، ١٩٨٦م.
٤٣. جرجي زيدان في الميزان، شوقي أبو خليل، دار الفكر –دمشق، ط٢، ١٩٨١م.
٤٤. جمال الغيطاني والتراث، مأمون الصمادي، مكتبة مدبولي– القاهرة، ١٩٩٢م.
٤٥. جماليات التعالق النصي في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني (بحث)، متقدم الجابري، مجلة كلية الآداب واللغات، ع٨، جامعة محمد خيضر – بسكرة– الجزائر، يناير ٢٠١١م.
٤٦. جماليات الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (بحث)، فيصل غازي النعيمي، مجلة العلوم الإنسانية (عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية)، جامعة الموصل.
٤٧. جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر (بحث)، عبد الله أبو هيف، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٢٧، العدد ١، ٢٠٠٥م.
٤٨. جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، محبوبة آبادي، الهيئة العامة السورية للكتاب– دمشق، ٢٠١١م.
٤٩. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات

والنشر والتوزيع– لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
٥٠. الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، عبد الرحمن ياغي، دار العودة – بيروت، ط ١، ١٩٧٢م.
٥١. جورجي زيدان والتاريخ (مقال)، حامد أبو طير، مجلة هدى الإسلام، ع٧، فلسطين– القدس، ١٤٠٧هـ.
٥٢. حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينيات حتى عام ١٩٩٥م، عدنان عثمان الجواريش، جمعية العنقاء الثقافية– الخليل، ط ١، ٢٠٠٣م.
٥٣. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، ج٢، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٤، ١٩٩٧م.
٥٤. خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، أنور الجندي، دار الكتاب اللبناني، ط ٢، ١٩٨٥م.
٥٥. خصائص الرواية الجديدة وملامحها (بحث)، هويدا صالح، مجلة الجوبة، مؤسسة عبد الرحمن الدسيري– الجوف– السعودية، ع ٢٢، ٢٠٠٩م.
٥٦. خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة (بحث)، بعيطيش يحيى، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد خيضر – بسكرة، ع٨، ٢٠١١م
٥٧. دراسات في الرواية الفلسطينية، علي محمد عودة، مكتبة جزيرة الورد– القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
٥٨. دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ترجمة نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات – بيروت، ط ٣، ١٩٨٥م.
٥٩. ديوان جميل بثينة، بطرس البستاني، دار صادر – بيروت، بدون تاريخ.
٦٠. الراوي الموقع والشكل، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية– بيروت، ط١، ١٩٨٦م.
٦١. روايات علي أحمد باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، عبد الله الخطيب، دار المأمون للطباعة والنشر – عمان (الأردن)، ٢٠٠٩م.
٦٢. روايات نجيب محفوظ التاريخية (بحث)، محمد بكر البوجي، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية ، مجلد ١١، ع ٢، ٢٠٠٩م.
٦٣. الرواية التاريخية أوهام الحقيقة (بحث)، واسيني الأعرج، مهرجان الدوحة الثقافي الرابع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث – الدوحة، ندوة الرواية التاريخية ٢٣–٢٤ آذار ٢٠٠٥م.

٦٤. الرواية التاريخية عند باكثير (بحث)، أحمد عبد الله السومحي، بحث ضمن محاضرات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجموعة الثانية، ط١، ١٩٨٥م.
٦٥. الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة صالح الكاظم، وزارة الثقافة والإعلام – العراق، ط٢، ١٩٨٦م.
٦٦. الرواية العربية (عصر التجميع)، فاروق خورشيد، دار الشروق – مصر، ط ٣، ١٩٨٢م.
٦٧. الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان(بحث)، أحمد جاسم الحسين، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٥، العدد الأول والثاني، ٢٠٠٩م.
٦٨. الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، شكري عزيز الماضي، دار الشروق– عمان، ط ١، ٢٠٠٣م.
٦٩. الرواية العربية ورهان التجديد، محمد برادة، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع– دبي، ط ١، ٢٠١١م.
٧٠. الرواية العربية، روجر آلن، ترجمة حصة المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م.
٧١. الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، نضال الشمالي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.
٧٢. الرواية والتاريخ (دراسة في مدارات الشرق)، عبد الرزاق عيد ومحمد جمال باروت، دار الحوار للنشر والتوزيع– سورية، بدون تاريخ.
٧٣. الرواية والتجريب (بحث)، حسن عليان، مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٣، ع٢، ٢٠٠٧م.
٧٤. الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع– القاهرة، ٢٠٠٦م.
٧٥. الرواية والروائي، حنا مينا، بدون.
٧٦. رؤى الحداثة وآفاق التحولات في الخطاب الأدبي الأردني الحداثي، محمود جابر عباس، أمانة عمان، ٢٠٠٤م.
٧٧. الرؤية وتعدد الأصوات في "عكا والملوك" للروائي أحمد رفيق عوض (بحث)، يوسف موسى رزقة، مجلة جامعة الأقصى– غزة، ع١، يونيو ٢٠٠٦م.
٧٨. الزمن والرواية، مندلاو، ترجمة بكر عباس، دار صادر– بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
٧٩. الزيني بركات (رواية)، جمال الغيطاني، دار الشروق– مصر، ط ٥، ٢٠١١م.
٨٠. الزيني بركات لجمال الغيطاني، رضوى عاشور(بحث)، مجلة الطريق– بيروت، عدد٤٢٣، ١٩٨١م.
٨١. السلوك لمعرفة دول الملوك، تقي الدين المقريزي، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، ج١،

دار الكتب العلمية– بيروت، ط١، ١٩٩٧.
٨٢. شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، ٢٠٠٥م.
٨٣. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين، مؤسسة اليمامة– الرياض، ط١، ٢٠٠٠م.
٨٤. صلاح الدين الأيوبي (رواية)، جرجي زيدان، منشورات المكتبة الشعبية– بيروت، بدون تاريخ.
٨٥. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد – العراق، ١٩٨١م.
٨٦. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي– بيروت، ١٩٩٢م.
٨٧. صيادو الذاكرة، رضوى عاشور، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء (المغرب)، ط١، ٢٠٠١م.
٨٨. عالم الرواية ، رولان بورنوف، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.
٨٩. عشرة أدباء يتحدثون، فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٣، ١٩٩٦م.
٩٠. عكا والملوك (رواية)، أحمد رفيق عوض، بيت المقدس للنشر والتوزيع– رام الله– فلسطين، بدون تاريخ.
٩١. علي أحمد باكثير في مرآة عصره، محمد أبو بكر حميد، دار مصر للطباعة، بدون تاريخ.
٩٢. فضاء النص الروائي، محمد عزام، دار الحوار للنشر والتوزيع– اللاذقية، ط١، ١٩٩٦م.
٩٣. فن الرواية عند جورجي زيدان (بحث)، حلمي بدير، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، ع٥، مايو ١٩٨٤م.
٩٤. فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة – بيروت، ط ٧، ١٩٧٩م.
٩٥. الفن القصصي في الأدب المصري الحديث، محمود حامد شوكت، دار الفكر– مصر، ١٩٥٦م.
٩٦. في تاريخ مصر القديمة، محمد علي سعد الله، مركز الإسكندرية للكتاب– مصر، ٢٠٠١م.
٩٧. في ضفاف السرد، زكي العيلة، دار الماجد للطباعة والنشر – رام الله، ط ١، ٢٠٠٦.
٩٨. في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)، الجزء الثاني،

عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية- مصر، ط٢، ٢٠٠٠م.
٩٩. في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ١٩٩٨م.
١٠٠. قراءات في الأدب والنقد، شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ١٩٩٩م.
١٠١. القرمطي (رواية)، أحمد رفيق عوض، الرعاة للدراسات والنشر – رام الله- فلسطين، ط٤، ٢٠١١م.
١٠٢. القصة والرواية والمؤلف، تودوروف كنت وآخرون، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع- القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
١٠٣. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، عائشة عبد الرحمن، دار المعارف- مصر، ط٢، بدون تاريخ.
١٠٤. الكامل في التاريخ، ابن الأثير، تحقيق: د.محمد يوسف الدقاق، المجلدان السابع والعاشر، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
١٠٥. كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج٢، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
١٠٦. كتابات جورجي زيدان (دراسة تحليلية في ضوء الإسلام)، محمود الصاوي، دار الهداية، ط١، ٢٠٠٠م.
١٠٧. كفاح طيبة (رواية)، نجيب محفوظ، ضمن مجموعة المؤلفات الكاملة للكاتب، المجلد الأول، مكتبة لبنان- بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
١٠٨. محمد فريد أبو حديد وذكرى رائد منسي (بحث)، جابر عصفور، مجلة العربي، عدد ٤٦٦ ، سبتمبر – ١٩٩٧م.
١٠٩. المدخل إلى الآداب الأوروبية، فؤاد المرغي، منشورات جامعة حلب- سوريا، ط٢، ١٩٨١م.
١١٠. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيغيم، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات- بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
١١١. المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصفر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.
١١٢. مراجعات في الأدب المصري المعاصر، عبد الرحمن أبو عوف، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ١٩٩٧م.
١١٣. المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، ع٢٣٢، الكويت، ١٩٩٨م.
١١٤. المسرحية والرواية والقصة القصيرة، فوزي الحاج، جامعة الأزهر – غزة، ط ١، ١٩٩٧م.
١١٥. مشكِّلات السرد في رواية عكا والملوك لأحمد رفيق عوض (بحث)، كمال وحنان غنيم، مجلة الزيتونة، كلية الزيتونة للعلوم والتنمية– فلسطين، ع٢، يوليو ٢٠١١م.
١١٦. مصر الفرعونية، أحمد فخري، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، ٢٠١٢م.
١١٧. مصر القديمة، جان فيركوتير، ترجمة ماهر جويجاتي، دار الفكر– القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.
١١٨. معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن (١٩٥٠– ٢٠٠٠)، إبراهيم خليل وآخرون، مؤسسة عبد الحميد شومان– الأردن، ٢٠٠٩م.
١١٩. معجم أعلام المورد، منير بعلبكي، دار العلم للملايين– بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
١٢٠. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دارالكتاب اللبناني– بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
١٢١. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين – تونس، ط١، ١٩٨٦م.
١٢٢. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان– بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
١٢٣. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية– مصر، ط٤، ٢٠٠٤م.
١٢٤. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون– لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.
١٢٥. معنى المأساة في الرواية العربية، غالي شكري، دار الآفاق الجديدة– بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
١٢٦. مفهوم الرواية التاريخية في النقد الروائي في سورية (مخطوط)، غدير يوسف، رسالة ماجستير، جامعة حلب،٢٠٠٩م.
١٢٧. مقاربات نقدية (دراسات في روايات أحمد رفيق عوض)، مجموعة من الباحثين، جمعها وأعدها علي خواجة، دار الماجد للنشر والتوزيع– فلسطين، ط١، ٢٠٠٤م.
١٢٨. مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، محمود حامد شوكت، دار الجيل– مصر،

بدون تاريخ.
١٢٩. من الأدب المقارن، نجيب العقيقي، مكتبة الأنجلو المصرية، ج٣، ط٣، ١٩٧٦م.
١٣٠. المهلهل سيد ربيعة (رواية)، محمد فريد أبو حديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – مصر، ١٩٤٤م.
١٣١. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تغري بردي، تقديم: محمد حسين شمس الدين، ج٧، دار الكتب العلمية– بيروت، ط ١، ١٩٩٢م.
١٣٢. نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، علي شلق، دار المسيرة– بيروت، ط ١، ١٩٧٩م.
١٣٣. نجيب محفوظ يتذكر، جمال الغيطاني، دار المسيرة– بيروت، ١٩٨٠م.
١٣٤. نحو ملحمة روائية عربية (دراسة في مدارات الشرق)، محسن يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع– سورية، ط ١، ١٩٩١.
١٣٥. النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، بهاء الدين محمد مزيد، العلم والإيمان – مصر، ط١، ٢٠٠٧م.
١٣٦. نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة– مصر، ١٩٩٨م.
١٣٧. نظرية الأدب في ضوء الإسلام (القسمين الأول والثالث)، عبد الحميد بوزوينة، دار البشير – الأردن، ط١، ١٩٩٠م.
١٣٨. نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، أحمد الهواري، دار المعارف– القاهرة، ط٢، ١٩٨٣.
١٣٩. نهر يستحم في البحيرة (رواية)، يحيى يخلف، دار الشروق– رام الله، ط١، ١٩٩٧م.
١٤٠. هموم المعيشة كما تصورها الرواية التاريخية (بحث)، خيري دومة، مجلة ثقافات، كلية الآداب بجامعة البحرين، ٢٠١١م.
١٤١. وإسلاماه (رواية)، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر – القاهرة، بدون طبعة أو سنة نشر.
١٤٢. الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني، حلمي محمد القاعود، مكتبة العبيكان، بدون طبعة أو سنة نشر.
١٤٣. الواقعية في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب– مصر، ٢٠٠٥م.
١٤٤. وقفة مع جورجي زيدان، عبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان– الرياض، ط١، ١٩٩٣م.

المواقع الإلكترونية:

١. أهمية المكان في النص الروائي، آسية البو علي (أكاديمية من سلطنة عمان)، موقع مجلة نزوى، الثلاثاء ٢٠١٥/١٢/٨م. http://www.nizwa.com/

٢. الاتجاه الإسلامي في روايات علي أحمد باكثير التاريخية (بحث)، حسن سرباز، موقع الألوكة الأدبية واللغوية، الخميس ٢٠١٥/٨/٦م.
http://www.alukah.net/literature_language/0/36231

٣. باكثير وريادة التصور الإسلامي في الرواية التاريخية (بحث)، أحمد رشاد حسانين موقع الألوكة الأدبية واللغوية، الخميس ٢٠١٥/٨/٦م.
http://www.alukah.net/literature_language/0/32775

٤. جماليات المكان في الرواية (بحث)، أحمد زياد محبك، موقع ديوان العرب، الثلاثاء ٢٠١٥/١٢/٨م.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=2220

٥. روايات جورجي زيدان بين التاريخ والتشويق الفني، جميل حمداوي، موقع ديوان العرب، السبت ٢٠١٥/٨/١م. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article7989

٦. الرواية التاريخية العربية زمن الازدهار، قاسم عبده قاسم، موقع كتاب العربي الصغير (ملحق ربع سنوي لمجلة العربي الكويتية)،ع٧٧، يوليو ٢٠٠٩، الأحد ٢٠١٥/٧/٥م.
http://www.alarabimag.com/Book/Article.asp?ART=394&ID=17

٧. الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي (بحث)، سعيد يقطين، موقع مجلة نزوى، الإثنين ٢٠١٥/٧/٦م. http://www.nizwa.com/articles.php?id=246

٨. الرواية التاريخية وتمثل الواقع (بحث)، عبد اللطيف محفوظ، الخميس ٢٠١٥/٧/١٦م.
http://www.aljabriabed.net/n85_04mahfoud.htm

٩. رواية التوثيق التاريخي، جميل حمداوي، الحوار المتمدن، الخميس ٢٠١٥/٧/١٦م.
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=87110

١٠. الزيني بركات بين القمع المملوكي والقهر البوليسي في الستينات، ماهر حسن، موقع المصري اليوم، السبت ٢٠١٥/٩/٥م.
http://www.almasryalyoum.com/news/details/829206

١١. الزيني بركات لجمال الغيطاني بين التخييل التاريخي والتأصيل التراثي، جميل حمداوي، موقع ندوة، السبت ٥/٩/٢٠١٥م.
http://www.arabicnadwah.com/bookreviews/ghitany-hamadaoui.htm

١٢. الصوفي في الروائي، محمد أدادا، الجمعة ٢/١٠/٢٠١٥م.
http://www.aljabriabed.net/n40_06adada%29.htm

١٣. علي أحمد باكثير النشأة الأدبية في حضرموت، محمد أبو بكر حميد، موقع إسلام ويب، الخميس ٦/٨/٢٠١٥م.
http://www.islamweb.net/ramadan/index.php?page=article&id=10342

١٤. علي أحمد باكثير رائد الرواية التاريخية الإسلامية في الأدب العربي (بحث)، محمد علي غلام نبي غوري، موقع الألوكة الأدبية واللغوية، الخميس ٦/٨/٢٠١٥م.
http://www.alukah.net/literature_language/0/37552

١٥. الفضاء التاريخي في الرواية التاريخية بين علي أحمد باكثير وجورجي زيدان (بحث)، عبد الله الخطيب، موقع الأديب علي أحمد باكثير، الخميس ٦/٨/٢٠١٥م.
http://www.bakatheer.com/upload/al-fada_al-rewaiy_dr_al-khateeb.pdf

١٦. كتاب المغازي الموريسكية استلهام الملحمة وإضفاء طابع البطولة على الحكايات، عبد العالي بروكي، موقع صحيفة القدس العربي، الجمعة ٢١/٨/٢٠١٥م.
http://www.alquds.co.uk/?p=77364

١٧. مدخل إلى الرواية التاريخية (بحث)، عبد الله الخطيب، موقع رابطة أدباء الشام، السبت ٤/٧/٢٠١٥م.
http://odabasha.ipower.com/show.php?sid=2373

١٨. من ملامح الرواية التاريخية عند باكثير الثائر الأحمر وفشل المشروع القرمطي(بحث)، حلمي محمد القاعود، موقع الألوكة الأدبية واللغوية، الخميس ٦/٨/٢٠١٥م.
http://www.alukah.net/culture/0/418

المحتويات

تم بحمد الله